绘画·雕塑·建筑

西方现代艺术史

原著〔美〕H·H·阿纳森

翻译 邹德侬

巴竹师

刘 珽

校对 沈玉麟

天津人民美術出版社

绘画·雕塑·建筑

西方现代艺术史

原著〔美〕H·H·阿纳森

翻译　邹德侬　巴竹师　刘　珽

校对　沈玉麟

西方现代艺术史

绘画·雕塑·建筑

原著:〔美〕H·H·阿纳森
翻译:邹德侬　巴竹师　刘　珽
校对:沈玉麟

天津人民美术出版社出版发行

新华书店天津发行所经销　　天津美术印刷厂印刷

1994年 2 月 第2版　　1999年 5月 第2次印刷
开本:787×1092 毫米 1/16 印张:48 插页:65　　印数:5001-8000
ISBN 7-5305-0044-9/J·0044　　定价:100元



Managing Editor : Tao Hong
Cover Designer : An Hongmin
责任编辑：陶红
封面设计：安洪民

译者说明

一、本书原名为《现代艺术史》，根据内容译作《西方现代艺术史》。

二、本书中年代较多，并跨越两个世纪，考虑到阅读方便并参照海外的译法，将××世纪××年代一律译为××××年代。如十九世纪80年代译为1880年代，以此类推。

三、本书是绘画、雕塑和建筑放在一起叙述的，某些名词各专业译法不同，有的在本专业中亦不统一，本书中尽量做到译法统一。

四、本书中绘画插图里没有注明画种的，均为布上油画。

五、黑白插图原编号延用不变，由于技术等原因仅删去部分插图及编号。

六、本书涉及到三门艺术和多种外语，所需专业知识及外语知识很广，限于译者的知识水平，错误及不当一定很多，诚恳希望读者批评指教。并期待将来有更好的译本问世。

七、借本书出版之际，向为本书的翻译、出版慷慨提供帮助的老师、同行及同学表示感谢。

邹德侬

1983年8月于天津大学

原序

绘画、雕塑和建筑是空间艺术，由于这个原因，在探讨二十世纪或者其它任何时期的艺术时，就要分析艺术家对空间组织所持的态度，这是一个根本。一般认为，空间是向四面八方扩展的，所以在建筑和雕塑中，艺术家对这个问题的态度，还是相当容易认识的。传统上，这两门艺术是被空间所环绕的三度体量或容积，在建筑中，则是围起的空间。建筑常常被说成是“围起空间的艺术”，这一说法，就使得内部空间有头等重要的意义，尽管事实上贯穿各个历史时期的许多建筑风格，都大量涉及到外部面貌，或室外空间的组织。

十九世纪学院派建筑的古典和浪漫的折衷主义，对于建筑空间的试验毫无建树。但是，钢筋混凝土和结构钢的发展，给二十世纪建筑一系列的新尝试提供了基础。钢结构最有意义的产品，当然是摩天大楼。摩天大楼的空间发展独具一格，也许人们对于外部形式的兴趣，胜过了内部空间（如果我们不算由于全部覆盖玻璃而引起的新的空间效果）。在钢筋混凝土柔性材料方面，有许多难以想象的二十世纪空间实验已付诸实现，同时还运用了新的结构原理，在福勒设计的短程线圆顶（geodesic dome）中体现了这一点。

直到二十世纪，雕塑作品还是以存在于周围空间中的三度物体为特征的。雕塑的形式问题，也就少不了材料的运用（青铜、粘土、石材等等），涉及到雕塑的诸要素与所处环境的整体化，以及这些要素与周围空间的关系。在雕塑历史的各个不同兴衰时期——古代、中世纪、文艺复兴和巴洛克等时期，雕塑的发展追随着这么一种程式：早期强调正面和体量，后期强调透空和空间的体验。

在二十世纪，雕塑仍然以这种或那种方式保持着过去占主导地位的空间雕塑的趋势。现代富有探索精神的雕塑家们，还开创了根本性

的新局面，特别是把雕塑当作构成或装配的结构来探讨；当作新材料的实验；以及把雕塑当作被围起的空间。受到原始艺术和古代艺术的影响，结果有一部分作品断然放弃了彻底的空间组织发展体系，转而赞成通过简单的体量，回到了正面化上来。

观者要去理解绘画的空间要素，大概要比建筑或雕塑困难得多。一幅绘画，从物质上说是一张两度的表面，所采用的颜料，一般也不见得有多大体积，除非画家采用厚涂法，把画面画得很厚，从传统上说，绘画并没有突起的体量。在画布表面上让人感到有某种深度，那是通过各种技法，所造成的一种幻象。一个画家在空白的表面上画出线条的那个瞬间，他是在向人们介绍第三度的幻象。这种深度的幻象，可以借助一些方法来促成，如彩色形状的重迭或铺摆，色彩（红、黄、蓝、黑或白）的不同视觉效果、不同明度或纯度[译注1]以及借助于整个历史上所熟知的其它许多方法。在二十世纪以前，这当中最主要的，是线条和环境气氛的大气透视（在第一章中讨论）。

尽管古代早已认识了透视，由于文艺复兴运动，透视法才成为一种创造性的绘画方法。它是“自然的模仿”，是视觉的幻象，使观者以为正身临其境地看一个人物、一个静物或一幅景色，而不是看一块涂颜料的画布。现代艺术早期的最伟大的革命，大概就在于有可能抛弃这种看法和透视技术，结果，使绘画以及雕塑就是绘画和雕塑自己，并不模仿别的什么东西，它有自己的法则，也有自己得以存在的原因。我们将会看到，在印象主义、后印象主义、野兽派和立体主义者们初期所进行的探索之后，已经没有什么合乎逻辑的进程了。虽说“返回自然”的要求反复出现，但是，由于现代艺术先驱们的努力，已经改变了现代艺术家的观看方式，在某种程度上讲，是改变了现代人的观看方式，这是不必怀疑的。

本书主要强调的就是这个“观看”现代艺术的有关问题。大家都承认，这得涉及到两个未必能够共存的要素：视觉的（visual）和语言的（verbal）要素。任何艺术史和（或）艺术评论的著作，不可避免地要把视觉体验翻译成语言的体验，因为心理被包括在这两种体验之中，此二者之间某些地方是相通的。尽管如此，这两种体验从根本上就是两码事，而且始终不要忘记，解释作品所用的言词，充其量不过是近似于视觉的艺术作品而已。如果说本书有一个主题，那么这个主题就是，在研究艺术的过程中，最适当的第一手证据就是艺术作品本身。人们评论作品所讲的许多话，乃至艺术家自己的话，都可能是重要的，但是，那终归是第二手的证据。我们从产生艺术的环境——历史的、社会的、文化的——所能学到的任何东西都是重要的，然而那也还是第二手或者第三手的证据。出自这个原因，才尽力复制了这么多的作品加以研讨。出自同样的理由，要有较大的文字篇幅，对这些艺术作品做周密分析，同时也要对它们加以详尽地说明。我们深信，这样一来这种简要的说明就会促使观者去注意绘画、雕塑或建筑物本身。在研究了这些对象之后，如果观者不同意解说员的意见，那就更好了。在这个过程中，他就已经学到了关于视觉和知觉的某种东西。

这本书是打算给一般读者和学习现代艺术的学生看的。虽然参考了当时对一个艺术家和对一个时期都有重要意义的书画印刻艺术作品——线描和版画，但是，如题名所示，强调的是现代绘画、雕塑和建筑的发展。该书的绝大部分谈的是二十世纪的艺术，但是也注意到了十九世纪现代绘画的渊源。因此，可以看到十九世纪末现代雕塑和建筑初创之际的少数几位先驱人物，如雕塑方面的罗丹（Auguste

---

〔译注1〕色彩三要素的译法各有不同，现概括如下：(1) 色相（hue），又译色彩；(2) 明度（value），又译亮度；(3) 纯度（intensity），又译色度、彩度。各概念的定义略。

Rodin）和建筑领域的沙利文（Louis Sullivan）。现代绘画的源流，则必须追溯至该世纪更为久远的年代。

讨论1800年前后绘画的空间和主题某些趋势的变迁，是在小结了浪漫主义、学院主义的方向、古典传统和库尔贝（Courbet）在主题和材料两个方面探讨真实的价值之后展开的。对于马奈（Manet）和印象主义者们，在个体艺术家、他们的作品以及所参予的运动的审视方面，那就叙述得更加明晰。尽管如此，还是做了必要的筛选，因为只有印象主义、后印象主义和新印象主义的主要人物才有必要讨论到一定深度。虽然印象主义和后印象主义还有许多杰出的画家，本书所提到的尽是些最出人头地的艺术家。在这里还必须提一下本书的另一个特点：我们花了很大力气把黑白插图尽可能紧密地和文字配合起来，彩色插图也按它们所在的章节分组插入。

所以要强调这些具体排版方面的事项，是因为这种编排对于任何学生来说显然都是重要的。同时还因为，这种处理可以形成一种非常独特的背景，使得插图看上去醒目。本书主要讲的是二十世纪，从早期到1940年，现代主义先驱们的作品、创作态度得到了全面的检验。在讨论他们的作品时，首先研究的是作为审美对象的艺术作品的确切检验问题，在这当中，空间、色彩、线条和表面的整体组织都要研讨。肖像画法，它的意义和对待主题的态度，在现代艺术的许多流派中，诸如在表现主义、超现实主义、波普艺术（pop art）中的含意，都加以适当地注意。同时也要认识到，一件艺术作品，或一座建筑，不可能存在于真空里，它是整体环境的产物。这种环境，是一种社会的和文化的体系，与文学、音乐和其它艺术并肩而在，并涉及到一个时期的哲学和科学。除了对现代艺术和建筑进行广泛而有分析地观察之外，这本书还可以当成一部词典，这里面容纳了许多翔实的材料，特别是后面一部分，自1950年以来的艺术，那就是当词典编排的。我们研究身临其境的当代，是有条件把问题搞个水落石出的，但是，也只是涉及到了创造未来建筑的少数艺术奇才。因此，除了少数例外，这些叙述都是确切而扼要的，打算给当代艺术和建筑的主要方向勾出一个主要轮廓，并不自诩包罗万象。

因为这是国际性的现代艺术史和建筑史，收纳作品的准则得有一定的国际意义。在十九世纪末叶和二十世纪初，大部分着重于法国、德国及意大利的发展。在建筑方面，比较突出的是英国和美国的实践，因为它们有过某种国际影响。另外一些国家的运动，如荷兰的风格派，俄国的至上主义和构成主义，由于同样的原因，也是要详加研讨的。但是，第二次世界大战之前美国和英国的绘画和雕塑，只做了简短的介绍，因为在这些国家里虽然拥有许多天才艺术家，但还不能说在本世纪中叶之前影响了现代艺术的国际潮流。同样的理由，1940年代和1950年代美国的抽象表现主义和英、美的波普艺术，要拿相当的篇幅来叙述，因为它们最后向世界范围扩散。

尽管本书对于后来的1960年代和1970年代的绘画、雕塑和建筑的最新发展做了观察，对于今日艺术的叙述必须加以选择。在讲到这些艺术的时候，显然不可能包括在当时活动的、一切有才华的青年艺术家，但我们都有意包罗了那些正在继续进行开创性试验的人，并尽可能多地记叙他们的作品，以说明在当时看来尚未定型的主要思想。

H·H·阿纳森

封面设计　黄维中
版式设计　车永仁
责任编辑　车永仁

目　录

有感于本书的译出　　吴冠中
译者说明
原序

第一章　十九世纪的绘画(1)
现代绘画史前背景(1)
安格尔(5)　戈雅(6)　籍里柯(7)　德拉克罗瓦(7)　北部的浪漫主义(7)　浪漫主义风景画和巴比松画派(9)　柯罗(10)　学院派;沙龙(10)　杜米埃(13)　库尔贝(15)
印象主义(17)
马奈(17)　莫奈(20)　雷诺阿(22)　德加(23)　图鲁兹—劳特累克(25)
新印象主义和后印象主义(28)
修拉(28)　高更(30)　梵·高(32)　塞尚(34)　惠斯勒(38)

第二章　向二十世纪过渡(40)
现代建筑的起源,十九世纪的先驱们(40)
十九世纪的工业和工程(40)　英国和美国的住宅建筑(42)　芝加哥学派,摩天大楼的起源(46)
现代雕塑的起源(50)
罗丹(50)　马约尔(59)　布德尔,德斯皮欧(61)　画家兼雕塑家:杜米埃、德加、雷诺阿、罗索(62)
绘画中的象征主义和综合主义(67)
雷东(68)
新艺术运动(71)
新艺术运动建筑和设计(75)
高迪(77)　霍塔(80)
纳比派(84)
维雅(86)　波纳尔(89)

第三章　二十世纪早期的绘画(91)

野兽派画家和立体主义者(91)

马蒂斯和野兽派(到1912年)(91)　马尔凯、弗里叶茨、凡·东根(96)　杜飞(97)　德兰(98)　弗拉芒克(99)　野兽派的意义(102)　野兽派之后的马蒂斯(102)　马蒂斯的雕塑(108)　立体主义之前的毕加索(112)　立体主义之前的勃拉克(117)　到1914年的毕加索和勃拉克的立体主义(120)

第四章　二十世纪早期的雕塑(128)

主要倾向(128)

早期的人物雕塑家(128)

莱布鲁克(129)　柯比、巴拉赫、珂勒惠支、马克斯(130)　布朗库西(133)

第五章　二十世纪早期的建筑(137)

美国(137)

1920年以前的莱特(137)

法国(140)

贝瑞、戛涅(140)

奥地利和德国(142)

瓦格纳、卢斯、霍夫曼、奥尔布里奇、贝伦斯(142)

低地国家(147)

伯尔拉赫、维尔德(147)

表现主义建筑(150)

第六章　绘画走向表现主义(154)

蒙克(155)　恩索(157)　路阿(160)

第七章　德国的表现主义(163)

罗尔夫斯、柯林思、莫德宋一贝克尔(164)　诺尔德(165)

桥社(167)

凯尔希纳(168)　赫克尔、奥托·牟勒(170)　佩克斯坦、施米特一罗特鲁夫(171)

表现主义的版画(172)

青骑士(174)

到1914年的康定斯基(174)　马克(178)　麦克(179)　雅弗林斯基(180)

第八章　立体主义的传播(182)

立体主义雕塑(183)

阿基本科(184)　杜桑—维龙(185)　利普希茨(186)　劳伦斯(190)　扎德金(192)

立体主义绘画(192)

格里斯(192)　格莱茨、梅占琪(194)弗里斯内(196)　莱歇(196)　纯粹主义、让奈亥、奥占芳(200)　奥弗斯主义、德劳内、库普卡(200)　维龙、杜桑、到1914年的毕卡比亚(202)

第九章　意大利的未来主义(207)

巴拉(210)　塞韦里尼、卡腊(210)

未来主义雕塑(212)

波丘尼(212)

未来主义建筑(214)

圣埃利亚(214)

第十章　俄国的抽象和构成主义(216)

抽象艺术的出现(216)

辐射主义和至上主义、拉里昂诺夫、冈查洛娃(217)　马列维奇(218)　李西茨基(220)　康定斯基在俄国(1914—1921)(220)

构成主义(221)

塔特林(221)　罗德琴柯(222)　加波、佩夫斯奈(223)

第十一章　荷兰的风格派(225)

蒙德里安和到1918年的新造型主义(226)
列克(229) 凡·杜斯堡(230) 万同格罗(231)
风格派建筑(232)
万特霍夫、奥德、里特维尔德、依斯特恩(233)

第十二章 建筑中的国际风格(236)
到1930年的格罗皮斯(237) 爱里尔·萨里宁(240) 勒·柯布西耶(241) 到1930年的米斯(244) 包豪斯(1919—1933) (246)

第十三章 绘画从表现主义走向梦幻(249)
克里姆特、席尔(249) 珂珂希卡(251)费宁格(253) 克利(254) 1921年后的康定斯基(258) 莫迪利阿尼(261)苏丁(264) 帕森(265) 郁特里罗(267)

第十四章 梦幻的先驱(269)
卢梭(269) 其他天真画家(271) 夏加尔(272)
形而上画派(275)
德·契里柯(275) 卡腊(281) 莫兰迪(282)

第十五章 达达(284)
苏黎世达达(1916—1919)(284)
到1920年的让·(汉斯)·阿普(285)
纽约达达(1915—1920)(287)
1911年后的杜桑(288)
德国达达(1918—1923)(293)
施威特(294)到1921年的恩斯特(295)
巴黎达达(1919—1922)(297)

第十六章 1920年代和1930年代的德国绘画(298)
新客观现实派(298)
格罗兹(298) 狄克斯(301) 贝克曼(302)
构成主义和抽象(306)
1920年后的加波(306) 莫霍利一纳吉(309) 艾伯斯(310) 施莱莫、贝林、基斯勒、拜尔、包梅斯特(311)

第十七章 1920年代至1930年代的巴黎绘画(315)
战后早期的毕加索(315) 战后年代的勃拉克(321)

第十八章 超现实主义(325)
1914年后的毕卡比亚(327) 1920年后的阿普(328) 1920年后的恩斯特(334) 米罗(338)
1930年代的超现实主义(343)
马宋(345) 唐吉(346) 达利(348) 马格里特(352) 贝尔莫、布劳奈尔、多明吉斯、莫莱·奥本海姆、帕伦、塞利格曼(357)
新浪漫主义(360)
魔幻现实主义(361)
罗依(362) 德尔沃(362) 巴尔苏(363)
1925年以后的毕加索(365)
雕塑和装配中的梦幻(370)
1928年以后的毕加索雕塑(371) 冈查列兹(374) 贾科梅蒂(376) 恩斯特的雕塑(380) 考尔德(382)

第十九章 1930年代的抽象:巴黎画派(388)
1923年以后的佩夫斯奈(391) 1920年以后的蒙德里安(395)

第二十章 1950年以前的美国绘画与雕

塑(398)
美国现代主义先驱(406)
莫勒、韦伯、哈特利(406) 马林(407)达夫(407) 奥基夫(408) 麦克唐纳一赖特、拉塞尔、布卢斯、约瑟夫·斯太拉(408)
军械库展览(410)
精确主义者(411)
希勒(412) 德穆斯(412) 香伯格(413) 斯图尔特·戴维斯(414) 奈尔斯·斯潘塞、克劳福德(416)
1930年代:现实主义、社会现实主义和地方主义(417)
沙恩、霍珀、奥尔布赖特(418)
墨西哥(419)
里韦罗、奥罗兹科、西盖罗斯(419)
走向抽象艺术(421)
卡利斯、拉特内、艾弗里、麦基弗、格雷夫斯(422)
雕塑(423)
拉歇斯、纳德尔曼、贝哲曼、野口勇(423)

第二十一章 1930年以来的建筑(429)
先驱们的后期风格(430)
1930年后的莱特(430) 1930年后的格罗皮斯(433) 1930年后的米斯(434) 1930年后的勒·柯布西耶(434)
芬兰(439)
阿尔托、厄维(439)
瑞典(442)
阿斯普伦德(442)
丹麦(443)
雅各布森(443)
大不列颠(444)
阿里森·史密森、彼得·史密森(447) 詹姆士·史特林(447)
法兰西(449)
德国(450)
夏隆(452)
荷兰(453)
意大利(454)
内尔维、蓬蒂(456)
拉丁美洲(459)
尼迈耶、科斯塔、维拉努瓦(459)
加拿大和澳大利亚(461)
日本(464)
丹下健三(464)
美国(467)
摩天大楼(468) 住宅(474) 工业综合群体(479) 学院和大学校园、宗教建筑(480) 文化中心、剧院和博物馆(485)城市规划与重建、航空港(496) 建筑与工程(498) 结语(499)

第二十二章 本世纪中叶的绘画和雕塑(504)
美国的抽象表现主义、行动绘画以及抽象的意象主义者(505)
戈尔基(506) 汉斯·霍夫曼(507) 马塔(508) 孔宁(508) 波洛克(510) 托比(512) 汤姆林、巴泽蒂斯、特沃柯夫(513) 克兰(515) 古斯顿(517) 布鲁克斯(518) 马卡·雷里(519) 戈特利布(520) 斯蒂尔(521) 罗斯科(523) 纽曼(524) 莱因哈德(525) 马瑟韦尔(525)
英国:绘画(527)
斯潘塞(531) 本·尼克松(532)
英国:雕塑(533)
爱泼斯坦、高迪埃一布泽斯卡(533) 亨利·穆尔(535) 赫普沃思(537)

第二十三章 本世纪中叶以来的艺术(542)
人物和梦幻(542)

法国(542)　意大利和奥地利(549)　英国(554)　丹麦、比利时、荷兰、冰岛(559)　德国、波兰、西班牙、以色列(563)　美国(565)　拉丁美洲(566)

抽象绘画(569)

巴黎画派(569)　德国(576)　意大利(577)　西班牙(580)

具体艺术(581)

瑞士(582)　意大利(583)　巴黎画派(584)

抽象雕塑和构成(585)

美国(586)　巴黎画派(592)　英国(594)　墨西哥(598)

第二十四章　1960年代和1970年代的新动向(599)

回到物体(599)

装配和废品雕塑(600)　偶发艺术和环境艺术(611)　英国波普艺术及其分支(613)　美国波普艺术及其分支(616)　新现实主义(638)

1960年代和1970年代的其它倾向(644)

初级结构、最低限艺术(644)

环境艺术(653)

场所雕塑、大地作品(653)　表演(658)　运动和光(660)　光效绘画(OP艺术)(669)　色场绘画与造型画布(676)　字母主义、抽象书法、抽象象形绘画、具体诗歌、打字机艺术、机器艺术(690)

1970年代的倾向(691)

新现实主义或照相写实主义(693)　概念主义(697)　新(老)抽象派(703)

编后(703)

参考书目提要(707)

中英文人名对照(731)

第一章　十九世纪的绘画

现代绘画史前背景

现代艺术的起始年代，众说不一。最普遍的选择，也许是在1863年，那年马奈（Edouard Manet）在巴黎的落选作品沙龙里首次展出了他的《草地上的午餐》（图31）。可是，考虑一下其它的年代，或者更早的年代也未尝不可：1855年，库尔贝（Courbet）在博览会上另搭了一个棚子，展出了他的《画家工作室》（图1）；1824年，英国风景画家康斯太勃（John Constable）和波宁顿（Richard ParkesBonington），在巴黎沙龙展出了色彩绚丽而明快的风景习作；甚至还可以假定为1784年，那年大卫（Jacques-Louis David）完成了《荷拉斯三兄弟之誓》（图2），而且，新古典主义运动开始在欧洲和美国占主导地位。

上述的每个年代，对现代艺术的发展都有其重要的意义，却没有一个能够标志着全新阶段的开始。因为现代艺术的产生，不是突然出现的一种新情况，而是在上百年的过程中，逐渐演变而来的。它包括了好几个方面的独立发展：有赞助方式的转变、法兰西学院作用的转变、艺术教育的体系及艺术家在社会中的地位的转变、尤其是艺术家对待题材、表现、文学成分乃至色彩、素描以及艺术作品的本质和目的等问题在态度上的转变。

绘画空间是要首先考虑的问题。人们有时把新古典主义称为折衷的、派生的风格，这种风格使文艺复兴和巴洛克艺术的古典主义得以延年，否则，古典主义可能早已寿终正寝了。然而，新古典主义艺术中的文艺复兴传统，却第一次遭到了严重地反对，这个传统就是，对于控制绘画空间结构的透视消退法的使用。其实，要说大卫的作品，在最终导致二十世纪抽象艺术倾向中起了决定性的作用，这种看法是可以争论的。大卫和他的追随者们，实际上并没有摈弃以直线透视法和大气透视法为基础的



图1
库尔贝《画家工作室》
1854—55
360.7×596.9厘米
巴黎　卢弗尔博物馆

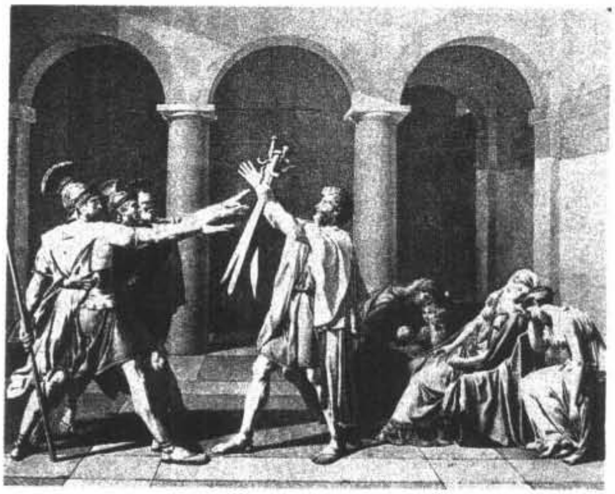


图2　大卫《荷拉斯三兄弟之誓》　1784
304.8×426.7厘米　巴黎　卢弗尔博物馆

绘画结构传统。他们完全致力于自己的观念，认为一幅绘画是古典浮雕作品的变体；他们服从于气氛的效果，强调线条轮廓，将形体安排得如同饰带横过画面一般，并且运用实墙、中间色背景或不透明的阴影这一类的东西，来封住画面深度，以强调画中的面。这种结果，可以在《荷拉斯三兄弟之誓》里看到，甚至在《苏格拉底之死》（图3）里看得更清楚。这是一种在画面前景的后面，沿着狭窄的舞台去组织人物形象的效果；绘画空间是根据直线透视法和大气透视法构成的。这些人物之所以存在于空间，不仅仅是由于它们在空间里的位置，更重要的是，由于雕塑般的造型而引起的幻觉。

透视的空间是表现深度的方法，在大卫反对它的时候，业已统治欧洲艺术四百年了。它的基础是单点透视，完善于十五世纪的初期，而且也是十四世纪艺术自然主义的必然结果。假设一个单一的视点，所有与视平面垂直的线条，都朝水平线的一个点上集中，这个点即灭点。1420年之前，菲利波·布鲁内莱斯基（Filippo Brunelleschi）发现了这一数学与光学原理。1425年，马萨乔（Masaccio）在壁画《神圣的三位一体》里，运用了这些原理。大约在1435年，　莱昂·巴蒂塔·阿尔伯蒂（Leone Battista Alberti）写下了这些原理。十五世纪的艺术家们，运用透视来造成有组织的深度的幻觉。这种深度，是由屋顶的梁线和地面的格线，经过聚焦而构成的。他们还运用透视，为建筑空间中人物的大小，建立了一种尺度。当所表现的物体逐渐从眼前后退的时候，他们就通过透视来缩小这些物体的尺寸。视点

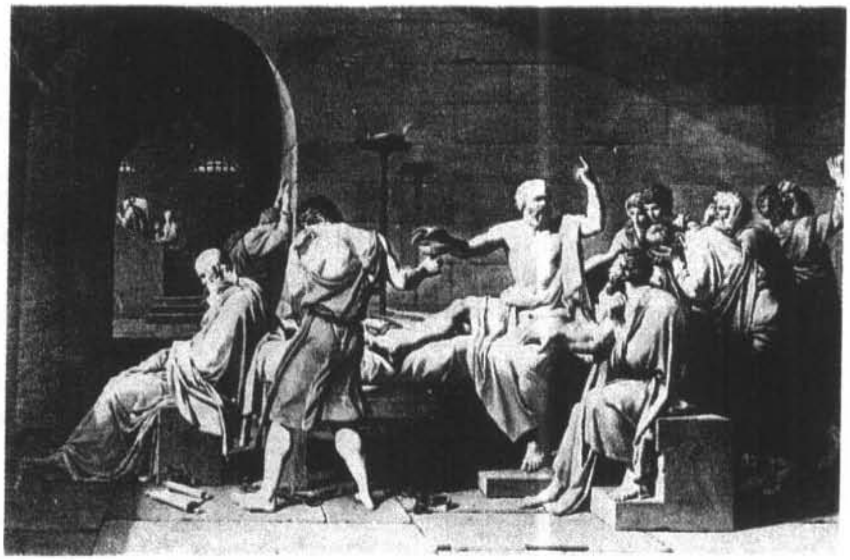


图3　大卫《苏格拉底之死》
1787
129.5×196.2厘米
纽约
大都会艺术博物馆
沃尔夫基金　1931

沿着水平线向左或向右、向上或向下移动，详尽的细节即得以展开；大气透视法加强了深度的幻觉，它削弱了远处色彩的对比以及光暗明度的对比。这些手段，可以使画家对人及其环境，得心应手地进行写实的自然主义表现。

十六世纪，文艺复兴的空间概念达到了又一个比较重要的高潮，这类的作品有拉斐尔(Raphael)的《雅典学院》(图 4)，那崇高的主题，是由宏伟壮观的建筑空间建立起来的。十九世纪，在伟大的装饰家科托纳(Pietroda Cortona)等人的手中，透视的绘画成为一种富于表现力的手段。在那气势磅礴的交响乐式的空间结构创作中，把建筑与雕塑合而为一(图 5)，把在两个探索性的世纪里所学到的透视法，和按透视法消退而形成幻觉的每个诀窍，都用了上去。幻觉空间的开拓，一直持续到十八世纪末，引人注目的是坎那莱托(Canaletto)和瓜迪(Guardi)的威尼斯景色的深景透视，以及提埃波罗(Giovanni Battista Tiepolo)的天花板装饰(图6)。只有在十八世纪末，新古典主义兴起的时候，对空间扩展的表现，才一度停顿，才有了严格限制它一下的

图 4 拉斐尔《雅典学院》1510—11
壁画 罗马 梵蒂冈宫署名室

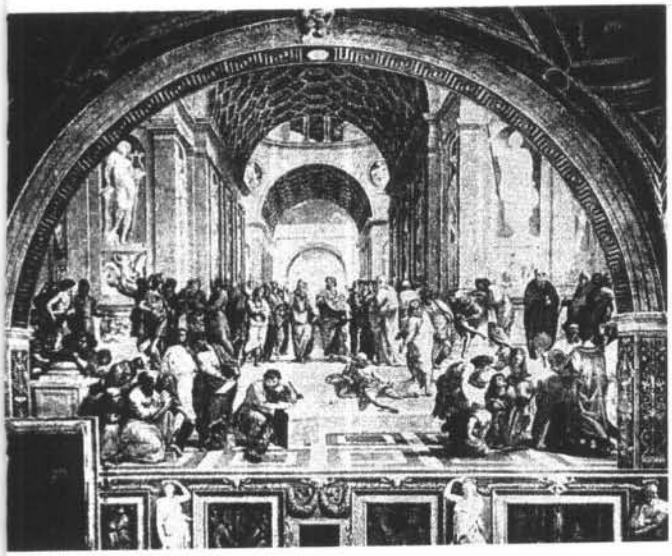




图 5 科托纳《赞美乌尔班八世之治》 1633—39
葛兰沙龙的天顶壁画 罗马 巴伯瑞尼宫

图 6 提埃波罗《洛雷托于圣寓升天》 1744
天顶壁画（毁于 1915）威尼斯 斯卡齐教堂



愿望。

十九世纪上半叶，大卫的追随者们越来越强调，以抽象的线条来表现理想题材的艺术。新古典主义和浪漫主义二者，都从直观的世界飞跃到由东方、非洲或南太平洋的印象所唤起的现实之中；或者飞跃到自古典时期的古代、中世纪和文艺复兴文学艺术中得来的想象世界之中。两种流派的部分区别，在于所选择的特殊题材：古典主义者明显地倾向于古代，而浪漫主义的思想则倾向于中世纪或具有异国情调的东方。随着时间的流逝，甚至连这个特征也模糊了。古典主义画家安格尔（Jean-Auguste-Dominique Ingres）笔下的东方女奴，另带一番情趣；而浪漫主义画家德拉克罗瓦（Delacroix），则在各个不同时期又转向了希腊神话，两种流派对于题材的处理也就更加相似。大卫的荷拉斯带有浪漫风格的感情色彩，比起古典希腊雕塑的传统来，更接近于拉辛[译注1]时期的舞台美术传统。德拉克罗瓦在画室里孕育出来的《米开兰基罗》，和大卫哀悼其子之死的《布鲁斯特》，在精神上十分接近。



图7　大卫《马拉之死》　1793
165×128 厘米　布鲁塞尔　皇家美术博物馆

十九世纪古典主义和浪漫主义之间最显著的区别，也许可以在他们探索的造型方式和使用颜色的技法上看出来。新古典主义继续沿袭文艺复兴时的薄涂透明绘画的传统，以取得统一画面的效果；而浪漫主义则恢复使用鲁本斯（Rubens）、伦勃朗（Rembrandt）和洛可可（Rococo）具有起伏质感的表面。绘画中的新古典主义，建立起均衡的正面化[译注2]原理，甚至达到超越了文艺复兴盛期或者普桑（Poussin）的古典巴洛克的程度；浪漫主义则恢复使用不对称的程式，在深度中呈对角斜线消退景物，以及有朦胧气氛的色彩效果，这种效果更适于表现内心的想象。

在对十九世纪前期的古典、浪漫和现实主义绘画进行分析的过程中，除了看到技法和空间结构方面的问题外，还有一些要素是必须引起注意的。大卫及其追随者们的新古典主义，陷入了特定的道德方面的题材。这些题材，和法国革命的哲学观念有关，而且以想象的禁欲主义哲学和早期古罗马共和主义的德行为根据的。然而，由于画家缺乏足够的古代绘画的原型，所以在追求真正的古典艺术时，便受到了阻碍。不过，古代的雕塑还大量存在，因此，象大卫的《荷拉斯三兄弟之誓》（见图 2）这样的古典绘画，在一个受到限制的舞台上，竟模仿了高浮雕的雕塑形象，也就不足为奇了。

让形象起“教化作用”的倾向，使得舞台似的画面类似于、特别是适合于几乎是抽象的单纯化的构图。这种单纯化是艺术家对题材的态度所致，他们蓄意用共和主义的单纯和严肃，来代替十八世纪保皇主义的繁文缛节。

〔译注 1〕　拉辛（Jean Racine，1639—1699）法国悲剧诗人、剧作家、古典文学家的代表。

〔译注 2〕　正面化（frontality），亦称平面化。

大卫最伟大的绘画作品就是《马拉之死》(图 7)，这幅画涉及到空间概括、雕塑式的人体和高度戏剧化的主题等因素。不过它还使人想起大卫现实主义的表现力量，这种力量，在十八世纪法国肖像艺术家和十九世纪库尔贝及其追随者们的现实主义传统之间，形成了一种联系。虽然这幅画作于 1793 年，但它率先使用了以死亡为主题的各种要素，这些因素，渗透到十九世纪第二个和第三个二十五年里的浪漫主义运动。

安格尔 (1780—1867)

新古典主义后期的历史，放在现代艺术的书籍中来研究，恐怕是不合适的。除了它大体上来源于古典之根的学院派传统之外，它还愈来愈代表了勇于探索新路的艺术家们的主要敌人。不过，还必须提一提又一个古典主义画家，这就是安格尔。他对现代绘画的发展，做出了某种特定的贡献。安格尔是大卫的学生，在他漫长的一生中，始终是大卫古典传统的拥护者和捍卫者。他的风格于 1800 年基本形成，暮年作品的风格也说不上发生了根本的变化。尽管他竭力反对浪漫主义和现实主义的大部分新教义，但他毕竟推出了某些因素，这些因素曾影响过那些在精神上事事和他作对的年轻艺术家。其实，安格尔在制作复杂的古典“机器”的“附件”时，他比大卫在更大的程度上表现了文艺复兴古典主义的影响，尤其是拉斐尔的影响。虽然大卫是一个极为善于运用色彩的画家，但是，除了他被拿破仑时代的壮观冲昏头脑的时候外，他倾向于使他的色彩服从于古典的观念。与大卫相反，安格尔把古典的明晰和浪漫的美感结合了起来，使用的是一块既辉煌又雅致的调色板 (图 8)。

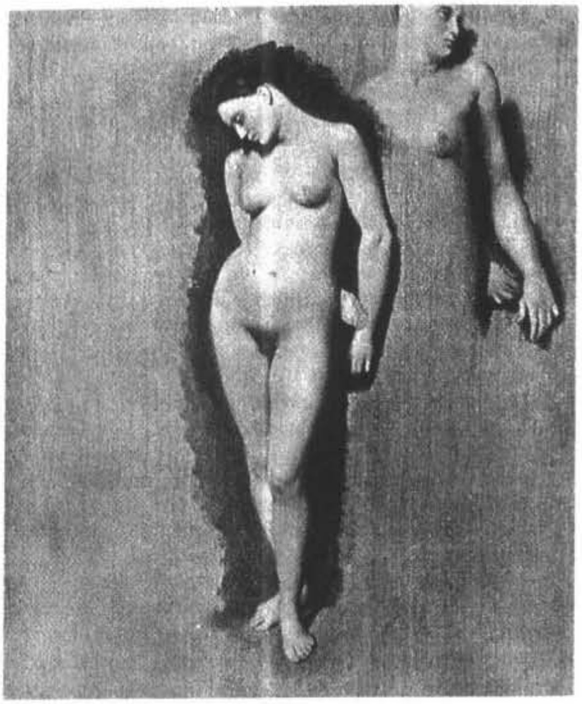


图 9 安格尔《为安德洛墨达所画的习作》1819 45.7×36.8 厘米马萨诸塞州 哈佛大学 福格艺术博物馆 格伦维尔·L·温斯罗普遗赠

安格尔带给古典传统的最卓越的画种是素描。也正是他的素描，作为线条的抽象性质的表现，把他的艺术 (图 9) 和德加 (Edgar Degas)、毕加索 (Pablo Picasso) 的艺术联系起来。

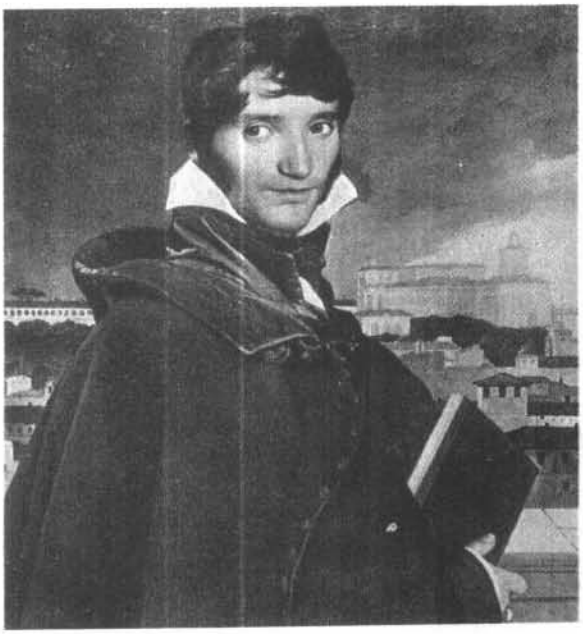


图 8 安格尔《格拉奈肖像》1807 73×60 厘米 埃克斯昂普罗旺斯 格拉奈博物馆

戈雅（1746—1828）

二十世纪的艺术，在对待主题及绘画目的方面的看法，牵涉到一些带有根本性的变化。像十九世纪末的象征主义，二十世纪初的表现主义和超现实主义这样的运动，都可以在十九世纪早期的浪漫主义、梦幻主义和现实主义的这种或那种形式中找到痕迹。当然，在当代艺术中去找任何历史上的原型，总是有可能的。所以，二十世纪在梦幻方面的探索，就和博希(Hieronymus Bosch，1450/60—1516)、老彼特·勃鲁盖尔（Pieter Bruegel the Elder，1523/30—1569)的梦幻，以及布莱克(William Blake，1757—1827）的幻象绘画（visionary Painting）有了亲缘关系。格列柯（El Greco，1541—1614）似乎早已走在大部分现代表现主义之前了。

十八和十九世纪艺术的主要人物之一就是西班牙人戈雅（Francisco de Goya)，他对后世所发生的影响是有目共睹的。在戈雅漫长的一生中，他的艺术，经历了许多阶段。但在他的中年和晚年，对于那些秉性邪恶的狂暴残忍的人耿耿于怀。阴郁的梦境是以恐怖的形象来表达的。而这些形象，仍然是立足于最精确、最深入的写实主义的（图 10)。戈雅在世时，在西班牙之外并不很出名，但是，马奈在十九世纪中叶发现了他（见图 11)，他的艺术便对现代绘画的主要潮流发生了强烈的影响。



图 11　马奈《处决皇帝马克西米连》1867
195×259 厘米
波士顿　美术博物馆
弗兰克·盖尔·梅康伯夫妇赠

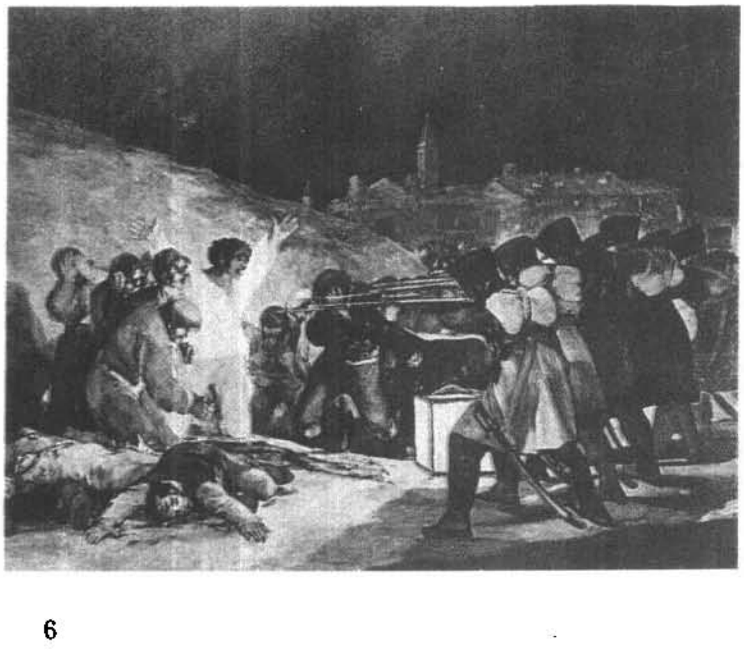


图 10
戈雅《1808 年 5 月 3 日的枪杀》1814
266.7×105.4 厘米
马德里　普拉多博物馆

籍里柯（1791—1824）

在法国的绘画中，浪漫和古典传统之间，唯一可以划出严格分界线的基准就是空间结构和处理手法的多样化。然而，即使在这些因素中，界限也不总是那么鲜明。籍里柯以写实的细节、雕塑般的人物造型以及戏剧化的光影对比，画出了《梅杜萨之筏》(图 12)。所有这些因素，都可以在大卫及其直接追随者们的主题性绘画中找到。但在籍里柯的作品中，主要差别在于画面的深度中有华丽的巴洛克式对角斜线式结构。尽管籍里柯的许多作品具有强烈感人的内容，尽管他热衷于剧烈的运动感，但他乃是古典主义和写实主义之间的关键纽带。他甚至对死人和砍下来的人头这种令人毛骨悚然的东西进行研究，这不仅反映他一定的科学好奇心，而且这里面显然含有大卫的《马拉之死》的原型。他的影响，从库尔贝持续到马奈和德加，这是毫无疑问的。

德拉克罗瓦（1798—1863）

德拉克罗瓦通过对外来主题的研究，通过对剧烈运动感和强烈情感的强调，特别是通过巴洛克式的色彩和一再重申的自由笔触，使法国的浪漫主义运动，真正进入了自己的时代(图 14)。德拉克罗瓦对于自然的深入研究，以及他那色彩丰富的调色板，不但得自巴洛克艺术，而且还来自他和英国色彩画家康斯太勃(John Constable)、波宁顿和透纳 (Turner) 的联系。他的浪漫主义绘画，对后来的法国印象主义和后印象主义绘画有很大的影响，尤其对梵·高 (Van Gogh，他曾临摹过几幅德拉克洛瓦的作品) 和塞尚 (Gèzanne) 的绘画，影响更为明显。这是有重大意义的。

北部的浪漫主义

假如给浪漫主义下的定义是感情高于理性，那么你会发现，最富有特征的浪漫主义现象是在德国，而不是在法国。虽然二十世纪绘画、



图 12 籍里柯
《梅杜萨之筏》
1818—19
490×716 厘米
巴黎 卢弗尔博物馆



图 14
德拉克罗瓦《猎狮》　1861
76.2×98.4 厘米
芝加哥艺术学院
波特·帕尔默藏

雕塑的主线，在传统上是要追溯到法国的新古典主义、浪漫主义和现实主义的艺术，可是现在也确实愈来愈认识到北部浪漫主义的影响，即德国、英国、斯堪的纳维亚半岛以及低地国家，在大半个十九世纪里古典和浪漫情调的影响占据了优势。事实上，人们可以从德国追溯出一个几乎从没中断过的浪漫主义传统，从斯堪的纳维亚国家的德国人那里，也可在相当的程度上追究其由来。这个传统，从十八世纪末继续到整个十九世纪，又从十九世纪延续到蒙克(Edvard Munch)的表现主义梦幻，和二十世纪德国表现主义的梦幻现实主义(fantastic realism)。

二十世纪的绘画、雕塑、书画印刻艺术乃至建筑，都可以分为古典的和浪漫的两个侧翼。古典的一侧引出了立体主义和抽象主义；浪漫的一侧导致了象征主义、表现主义、超现实主义以及抽象表现主义。这后者的一些倾向，在德国人卡斯帕尔·戴维·弗里德里希(Caspar David Friedrich，1774—1840)、朗吉(Philipp Otto Runge，1777—1810)、丹麦籍德国人卡斯滕斯(Asmus Jacob Carstens，1754—1798)，英国人布莱克(1757—1827)和透纳(1775—1851)的浪漫主义中有直接的亲缘关系。所有这些活跃在十九世纪伊始的浪漫主义画家，都曾卷入幻象艺术的形式之中，表达了一种以大自然的浩渺和神秘为基础的新的宗教意识，已不是传统基督教的什么信条了。从这些十九世纪初的幻象风景画和风俗画里，我们可以通过自然的神秘概念找到一条线索。这种自然的神秘概念，在十九世纪末欧洲和美国的风景画里表现了出来。而这条线索，就是从康斯太勃、科尔(Thomas Cole)、米勒(Millet)、巴比松画派(Barbizon school)，经过库尔贝、惠斯勒(James Abbott，Mc-Neill Whistler)到后印象主义者梵·高、高更、塞尚和蒙德里安(Piet Mondrian)的早期风景画。在这些浪漫的象征主义者中，他们看待自然凭的是一种神秘的感觉，这种感觉从形式的线索上看，有时是宗教性的，有时是广泛的泛神论的。十九世纪的浪漫主义，特别还涉及到个性的颠狂和神秘，这情况在一些浪漫主义肖像画中是很明显的。从世纪之初的弗里德里希和戈雅的肖像，到世纪末的梵·高、蒙克肖像都是如此。

德国浪漫主义风景画家的先导是弗里德里

希，显然他的风景表达了无限的、无法衡量的东西。强调风景本身，这就标志着与古典主义分道扬镳。在古典主义里，除了一两个引人注目的例子以外，风景只起从属作用。弗里德里希的风景画充满了神秘的光感和深远的距离感，所出现的人物，只占从属地位，或只占个忏悔祈祷的位置(图 15)。

1809 年，在维也纳出现了一个小组，人们称它“拿撒勒”[Nazarenes，原意为基督或基督教之一派]。它的出现，是德国浪漫主义的奇特发展之一。它原先叫做卢卡斯同盟(Lucas-Bund)或者叫圣·卢克协会(Guild of St. Luke)，后来它的成员移到了罗马，实际上变成了艺术家的宗教团体。拿撒勒的绘画是折衷的，它们不仅重申了丢勒(Albrecht Dürer)和德国哥特式艺术，而且在某种程度上再现了意大利十五世纪的绘画，虽然他们公开宣称反对古典主义、反对拉斐尔本人。尽管这些绘画的主题，扩大到以强调精神因素为重点的风景画，但天主教和特定的基督教主题，代表了这派成员的理想。他们的绘画基调，是寓言和对“宇宙灵魂”或“内在真实”的不断探索。说到内在真实，我们不由地想起了康定斯基(Vasily Kandinsky)和他的流派，以及与他截然相反的蒙德里安，还有几何抽象主义者的探索工作。他们都想去发现在表面现象背后的真实。



图 15　弗里德里希《雪中修道院墓地》 1819
121.9×170.2 厘米　柏林　国家博物馆

浪漫主义风景画和巴比松画派

虽然法国十九世纪初的风景画相对而言是小型的风俗画，但和当时英国风景画家的某种紧密联系，给它们带来了决定性的影响。波宁顿(1801—1828)是英国水彩画家，他的成熟期是在法国形成的，而且与德拉克罗瓦关系甚密(彩图 1)。许多英国风景画家，不仅包括波宁顿和康斯太勃，而且还有克罗姆(Crome)、科特曼(Cotman)等人，他们经常来到法国，在巴黎的沙龙展出作品。籍里柯和德拉克罗瓦曾逗留英国，从英国风景画家们那里，学会了用直接调配色彩(direct color)的方法绘画[译注3]。



图 16　杜比尼《地埃普》 1877　67×101 厘米
纽约　弗里克藏

法国主要的浪漫风景画派是巴比松画派。它从十七世纪荷兰风景画传统里直接吸取的东西，超过了从英国吸取的东西(图 16)。这个画派，所强调的依然是色调统一的色彩，而不是自由明快的直接调配色。枫丹白露的“森林内景”，比海滨灿烂的阳光更能吸引巴比松风景画家们。当他们以空间气氛的效果来表达那些

[译注 3]直接调配色彩指不在调色板上把颜色调匀，而直接用笔在画面上混合，取得更鲜明的色彩效果。

朦胧的景象时，这本身就可以认为是对大自然作浪漫主义的解释。巴比松画派的浪漫主义风景画，后来渐渐和米勒(1814—1875)绘画中的那种浪漫的现实主义融合到了一起。米勒和库尔贝一样，都满怀激情来表现农民劳动的主题，但他强调的是，田园生活的简朴和崇高，因此风格上是完全不同的(图 17)。

巴比松画派的风景画和米勒等人有关的人物风景画，都很快地陷入了学院派的格调中去了。然而他们把风景画传统引进了法国，这还是很有意义的，印象主义使这一引进达到了高潮。还需要注意的是，首先影响到梵·高的是米勒，也许是因为他把米勒所尊敬的农民看成是原始自然人的象征。



图 17　米勒《正在掘土的农民》 1855
蚀版画 22.9×48.3 厘米纽约　大都会博物馆
戴维·凯佩尔赠(1917)

柯罗(1796—1875)

在印象主义之前，法国十九世纪最重要的风景画家是柯罗(Camille Corot)。他在风景画上曾经徘徊于古典主义和浪漫主义之间，他和巴比松画派的联系，也仅仅是外围性的。和普桑(Nicolas Poussin)相比，他的罗马风景习作，在画面的组织上有一种古典式的纯净性，类似于英国水彩画家对光线和色彩的透明感(图 18)。这些小型的风景画，看上去是十分传统化的，其实对莫奈(Claude Monet)和塞尚的印象主义和后印象主义的发展，发生了很大的影响。柯罗从古罗马时期的古典建筑风景，转向了银灰色调的浪漫主义的优美森林风景，并且在田园牧歌式的风景画里，不时出现栖居于林中的半人半神的少女和森林之神的形象。相反，他后期的肖像和人物习作，则完全是写实的，而且构图优美。这些作品，和印象主义、野兽派、立体主义传统的画室内景及人物关系密切。



图 18　柯罗《罗马景色：桥和圣·安吉罗的城堡及圣·彼得的圆顶》1826—27 纸上油画蒙在布上 21.9×38 厘米旧金山美术博物馆　科利斯·波特·亨廷顿纪念收藏

学院派：沙龙

因为本书的一大部分篇幅，涉及到富有探索精神的艺术家们对于“学院派体系”的反抗，所以要把艺术学院，尤其是十九世纪中期的艺术学院做一简要的概述。

从艺术、文学、哲学或科学学派的意义上看，学院这个术语可以追溯到公元前四世纪的柏拉图和雅典。公元十五世纪后期，随着柏拉图主义在意大利的兴起，学院这个词儿又流行了起来。在中世纪和大半个文艺复兴、巴洛克

时期内，组织行会主要是为了保护艺术家作为手工艺匠人的权利，而不见得是为了保护艺术家的创造性。现代艺术学院的起源，是和十五世纪末的达·芬奇(Leonardo da Vinci)有关系的。在十六世纪，当画家和雕塑家企图把他们的地位从搞实用艺术抬高到能自由表达意见的绘画艺术时，在意大利获得了支持。当艺术学院、文学院和科学院在欧洲许多国家建立起来时，现代意义的学院在十七世纪才算真正开始。法兰西艺术学院成立于1648年，它以这种或那种形式，支配着法国艺术的产生，这种情况，一直持续到十九世纪末。法国大革命时期，法兰西学院失去了皇家的资助，波旁王朝复辟后，又重新得到了这种支持。画家的成败与否，取决于能不能在两年一度的沙龙里中选；确实，在十八世纪要找出一位如今还认为不错的画家或雕塑家，而这个人又不是院士，也不曾在沙龙里展出过作品，那是很困难的。

在十九世纪，沙龙所占的地盘和影响更大。与前一世纪相比，这时的沙龙变成了庞大的事业单位。沙龙里展出数千件作品，同时也有数千件被拒之门外。因为有一股企图使学院沙龙"民主化"的革命思想，结果就出现了一种混合展出，与十八世纪的规模相对比较小的邀请性展览形成尖锐的对比。尽管新沙龙是由一些大致能够胜任、偶尔还出类拔萃的评审委员会挑选作品，然而他们所反映的那种口味，还是缺乏新兴资产阶级的情趣。除了在某种程度上持续着学院传统的权威之外，这本身也许没有多大害处，但是艺术家的声誉乃至生计，还得依赖这些官方展览的常识（图19）。

典型的沙龙绘画，从假古典主义的"机器"变化成梅索奈（Jean-Louis Ernest Meissonier，1815—1891）摄影式的历史插图。那"机器"的规模，表现出以大取胜的倾向。大部分第二、第三流的沙龙艺术家的其它风俗画，就得看整个艺术史如何安排了。不过特别流行的是极端伤感与极端写实相结合的作品，如丹纳一布弗里（Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret，1852—1929）的《一件事故》中的那个受伤的孩子，或者象卡巴耐尔（Alexandre Cabanel，1823—1889）的《维纳斯的诞生》和布格里奥（Adolphe William Bouguereau，1825—1905）的《春之归》中的那种

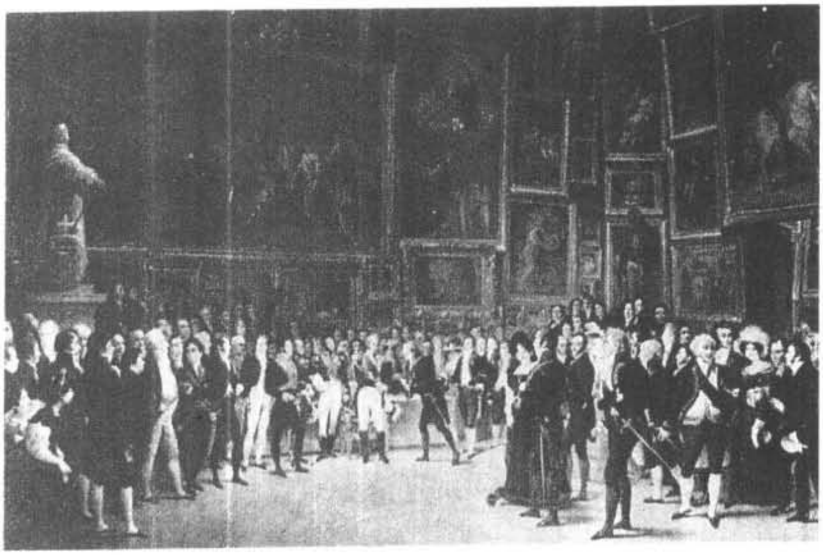


图19
海姆《查理十世在卢弗尔大沙龙为1824年沙龙闭幕发奖》
172.8×256.5厘米
巴黎　卢弗尔博物馆



图 20 丹纳——布弗里《一件事故》 1879
90.8×130.8 厘米 巴尔的摩 沃尔特斯艺术馆

图 22 布格里奥《春之归》1886 214.6×127 厘米
奥马哈 乔斯林艺术博物馆 弗朗西斯·T.B. 马丁赠

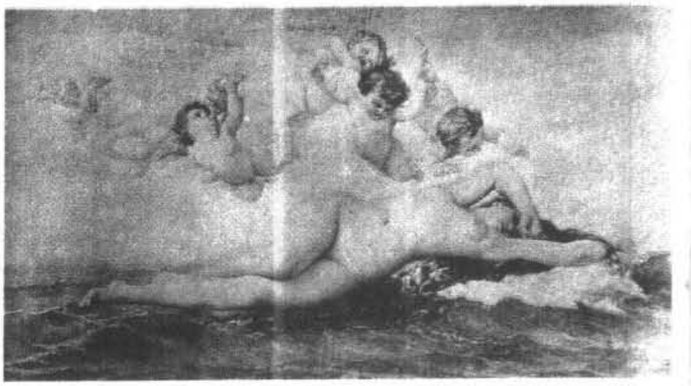


假古典主义的色情构图（图 20、21、22）。

如我们所见，虽然现代艺术的革命，在很大程度上反对这种讨厌的学院沙龙体系，可是必须知道，十九世纪有影响的艺术家们，都愉快地加入了沙龙。确实，他们难得不这样做。著名的 1855 年沙龙，给德拉克罗瓦和安格尔一人一个展室陈列展品，他们两人都得到了荣誉大奖章。当时库尔贝另搭了一个棚子，展出他那件被拒之门外的《画家工作室》（见图 1），可是他还有另外一些作品在官方沙龙里。我们现在认为是现代艺术先驱的浪漫主义、现实主义和印象主义的艺术家们，不但定期（或不定期）在沙龙里展出作品，而且确实有相当一部分人是知名的“沙龙画家”。安格尔就是一个例子。十九世纪末的夏凡纳（Pierre Puvis de Chavannes）也在继续创作他自己的古代的形式。他是那个时代最成功的壁画家之一。他的壁画和架上画，以平淡而明快的色彩和概括了的人物构图，取得了抽象的明晰性，构成古典或中世纪的主题。

凡汀－拉图尔（Henri Fantin-Latour）几乎是以一种准确的、照相般的现实主义来画画的，实际上，他很接近于马奈和印象主义。但是，他那别具一格的人物画，将一种发自个人的孤独心情，与无懈可击的绘画结构结合了起来（图23）。今天受到高度评价的柯罗、

图 21 卡巴耐尔《维纳斯的诞生》 1863
巴黎 卢弗尔博物馆



马奈、雷东（Odilon Redon）、德加和其它许多艺术家们，都曾是成功的沙龙画家。

法国革命本质上是资产阶级革命，而不是无产阶级革命，由于接踵而来的十九世纪的工业扩张，富裕的新兴中产阶级，在欧洲和美国



图 23　拉图尔《爱德华·马奈肖像》1867　116.8×90.2 厘米　芝加哥艺术学院　斯蒂克尼基金

生活的各个领域，承担了愈来愈大的任务。虽然当时的政府对美术的资助依然存在，某些情况下甚至还超过了十八世纪，然而有钱的中产阶级则成为新的资助人。一个深刻的社会变化就是大众新闻事业的巨大发展，这是由于报纸和期刊在某种程度上从旧制度严密的、往往是惩罚性的检查制度下解放了出来，新的报章杂志、新的批评文章到处可见。法国和英国的许多有影响的作家和批评家，都定期给大众化的新型评论性刊物写稿。

也许可以从漫画的出现，看到一些情况的变化。当时的漫画，对于生活和政治的讽刺性评论，成为杂志和报纸的标准特征。虽然老早就有对于个人或者对腐败的经济、政治制度进行视觉形象的攻击，而且像戈雅这样的艺术家们，也受到过一种激烈抨击精神的促动，可是，把图画从文雅的消遣变成尖刻的讽刺，乃至刻毒的攻击，到这时才在欧洲各地和美国变得司空见惯的。正如艺术上兴起了现实主义，从形式上反对洋洋自得的沙龙绘画这件事与资产阶级的大规模资助有着紧密的联系一样，报章杂志的扩展，以及反映日常生活问题（有时是悲剧性的问题）的日报或周刊漫画的普及，也和这种资助有关。

杜米埃（1810—1879）

在这个新环境里，出现了一位擅长讽刺绘画的最伟大的能手，这就是杜米埃。他向各种杂志，如《漫画》和《喧哗》周刊提供近四千幅素描，使他一举成名；同时他还是一位第一流的画家和雕塑家。尽管杜米埃所关心的是巴黎日常生活的一切小事，他的讽刺也是根植于对现实生活的观察，但是，不能因此就把他当成一个现实主义者。从他所描绘的主题性绘画——取材于塞万提斯．（Cervantes）和莫里哀



图 24　杜米埃《三等车厢》1860—62　65.4×90.2 厘米　纽约　大都会艺术博物馆 H·O·哈夫迈耶藏　H·O·哈夫迈耶夫人遗赠（1929）

(Molière)的著作，如对堂·吉诃德的描绘，又使他置身于浪漫主义者的行列之中。他不但使用了文学的主题，而且运用了他所惯用的取得效果的戏剧性的明暗对比法。这种光和影的戏剧性效果，甚至使世俗主题绘画，从形式上大大改观，从简单的插图到悲剧或崇高的喜剧，都发生了变化。像《三等车厢》(图 24)，或者他的一些描绘剧院观众的习作就是如此。

杜米埃敏锐地认识到了贯穿在十九世纪艺术领域里的斗争，而且在一些作品里，像刊登在《喧哗》周刊上的《流派的战斗》，以讽刺性的漫画表现了浪漫主义和现实主义展开的一场荒唐可笑的冲突（图 25）。

杜米埃的漫画之所以受观众的欢迎，部分原因是十九世纪石版画的发展。有时，他的漫画对于审查机构的攻击是十分辛辣的。他画了一幅路易·菲利普的漫画，使他蹲了六个月的监狱。杜米埃对于不公正和残忍，达到了深恶痛绝的地步，这也许可以从他那幅有名的石版画《特朗斯诺宁街》里得到最有力的说明（图 26）。画中描绘了一个工人家庭的几具尸体，他们是在 1834 年的共和起义中，被士兵们杀害的。这幅画，可以和大卫的《马拉之死》和戈雅的《战争的恐怖》相并论。

杜米埃表现剧院、艺术界、政治界以及法庭的一系列习作，走过了从简单的评论到富有洞察力的观察，再到尖刻的讽刺的全过程。把这些过程联系起来看，便在我们面前展开了一幅十九世纪中叶法国的生活画卷，可以和巴尔扎克《人间喜剧》所展示的画面相辉映。

当然，新古典主义、浪漫主义和现实主义这种年代上的次序，只是为了方便起见而划分的，是对于运动或倾向的一种大体上的适应。各派之间，它们和先前的运动之间关系之紧密，以至不可能确切地说出这些运动或倾向的兴衰年代来。这三种主义，都有自己新复活的根，这根扎在遥远的过去，即从古代到巴洛克；同时也继续扎根于前不久才过去的十八世纪，即

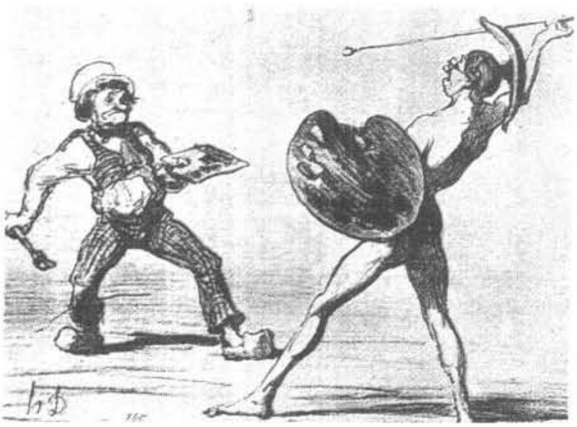


图 25
杜米埃《流派的战斗，浪漫主义对现实主义》 1855 石版画
巴黎 国家图书馆



图 26
杜米埃《特朗斯诺宁街，1834 年 4 月 15 日》 1834 石版画
29.2×44.5 厘米 维也纳 艾伯蒂娜

感伤的自然主义和装饰性色彩表现的混合物，这种装饰性色彩深深地卷入了考古的古典主义浪潮。从卢梭（Rousseau）"崇高的野人"（noble savage）的见解，夏尔丹（Cardin）对资产阶级生活的描绘，以及格罗兹（Greuze）对农民德行的赞扬来看，浪漫主义和现实主义的出现，并没有明显的间隔。大卫后期"新古典主义"的肖像画，是特定的现实主义观察力的杰作。库尔贝作为一个具有浪漫主义个性的人，一个神授的疯狂天才，他的"现实主义的"自画像，是艺术家用现代公式的早期实例。〔译注〕

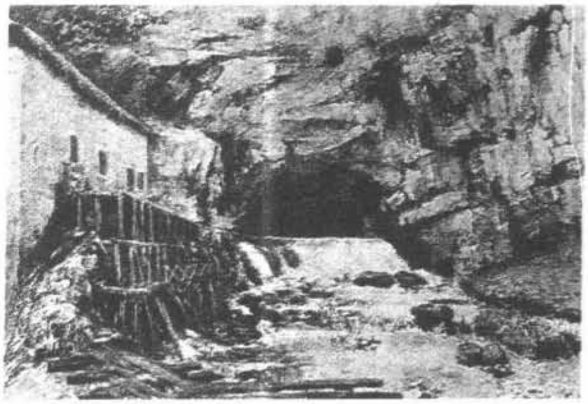


图 28　库尔贝《泸河之源》1862　59.4×73 厘米　纽约　大都会艺术博物馆　H·O·哈夫迈耶藏 H·O·哈夫迈耶夫人遗赠（1929）

库尔贝（1819—1877）

库尔贝对于过去、现在和将来三方面冲突的解释，比哪个时代的任何艺术家都来得清楚。今天，他已被称为现代现实主义之父。他的一生，是在迂腐的古典主义和被预示为布格里奥（William Bouguereau）色情的学院主义、以及在对艺术家自己天地作浪漫主义气氛的表达中，轮番交替度过的。几乎是出于偶然，他比十七世纪以来的任何艺术家创作了更多的既生动又非感伤性的当代生活纪录的画面。最引人注目的是，他在几幅重要的风景习作中，作出了极为直率的现实主义的声明，这对二十世纪绘画起了很大的主导作用：即寻求画面的真实，寻求运用绘画材料——油画颜料本身的真实。库尔贝在绘画中所发动的这场革命，具有深远的影响。

由于《奥尔南的葬仪》重申了新古典主义幻觉深度的界限以及画面上的重复，它在现代艺术史中具有重大的意义（图 27）。这位艺术家主张画家要利用颜料的质感，所以他扩大了浪漫主义者们所参予的探索，尽管他们所抱的目的不同。浪漫主义者们用起伏不平的绘画表面，来强调不可捉摸的精神因素，而库尔贝却把这种表面，用来模拟普通日常生活中伸手可得的那些平凡的东西。但是，在生活、悲伤和死亡的真实记载中，依然是意义深长的。《奥尔南的葬仪》表明了艺术家的认识，他所关心的乃



图 27
库尔贝《奥尔南的葬仪》
1849　313.7×662.9 厘米
巴黎　卢弗尔博物馆

〔译注〕
本书中所译的"现实主义"原文为 realism，本意写实主义，与我们常用的"现实主义"在概念上有所不同。书中译文视具体情况，两种译法并存。

是他自己亲身体验到的世界的真实性。甚至更有意义的是，这幅画是第一批证据之一。它证明艺术家懂得了绘画自身就有一种真实性——它是一块铺开的画布，是一个用油画颜料的特性和质感的厚度所限定的两度平面世界——艺术家的作用，是去解释这个世界。这幅画不仅奠定了库尔贝现代现实主义奠基人的地位，而且也表明他是一般人认为是现实主义对立面的那种抽象图案设计的先行试验者。

《卢河之源》是他在1850年代和1860年代画的风景组画之一(图28)，其中他做了这样的尝试：将前景中极近的岩石特写，在画面的边缘出其不意地把它切断，从而产生了照相似的细部逼真效果。这样的绘画，在某些方面可以归结于摄影艺术的出现，无论是它的局部效果，还是那往往柔和的、有时几乎是单色的色彩中都是如此。类似的东西可以在那个时代的照片中看到，比如一些达哥尔（Louis J. M. Daguerre）的私人工作室即景照片和塔尔博特（Fox-Talbot）的建筑细部照片。在1850年代，摄影师们受到学院派沙龙绘画的影响，风景照片看上去开始类似于巴比松画派的浪漫主义绘画。不过，在库尔贝的岩石风景画里，已把遵从真实性的观念，同一种甚至更伟大的观念结合起来，这就是艺术家的创作要素和绘画材料的观念结合了起来：画面的矩形和油画颜料厚重的质地相结合，同时这些颜料表现自己的特性，也就是说，它正在模拟粗糙的、雕塑般的、裸露岩石的外观。

库尔贝在他后期的生涯中，用各种不同的方式去探讨风景、肖像、静物或人物的主题，以便赶上各种潮流。不过，他那种典型的现实主义魅力经久不衰。他的现实主义，把对自然的精确观察，与夸张的、富有表现力的绘画手段结合起来，进而在1860年代后期，使他的魅力在一组海景中达到了高峰。他的《海浪》（图29），似乎故意选择了一片单调而开阔的海域，以显示他处理这种题材的能力。他把本来是两

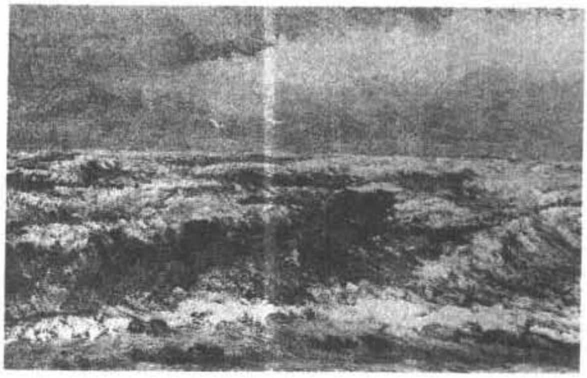


图29 库尔贝《海浪》1870 32.4×48.3厘米
费城艺术博物馆 路易斯·E·斯特恩藏

度的平面组织结构，用突起的油画颜料堆起浮雕式的质地效果，让人们去理解作品的第三度——深度。

拿库尔贝的风景画，像《卢河之源》和《海浪》与康斯太勃的风景画《运草车》（彩图2）相比，就显出了库尔贝的贡献。英国擅长色彩的画家像康斯太勃、透纳（见彩图3）和波宁顿，对法国的浪漫主义者，特别是巴比松画派的风景画家们，产生过深远的影响。康斯太勃笔迹斑斑的质地感，很适于表现浪漫主义的叙事和风景，库尔贝便是从中汲取营养的。两个英国人都使用的这种绚丽的色彩是一个启示。他们的充满阳光的自然主义作品，虽然可能影响了法国印象主义绘画的进程，但对于法国的现实主义者和浪漫主义者却是来早了。除了德拉克罗瓦以外，其它人画室外作品时，仍然喜欢更柔和的和谐色彩和画室里的那种不太明快的光线。康斯太勃画《运草车》所用的颜料质感，是直接调配不加隐晦，在某种程度上说，这在他之前的绘画中是很鲜见的；但在他的风景画中仍然可以看到文艺复兴——巴洛克传统。空间向纵深发展，颜料变成轻盈飘渺的云朵，枝繁叶茂的树木以及有倒影的水池。对《海浪》的抽象特征起作用的，不仅是库尔贝的统一画面和颜料质地感的主张，而且甚至还有他那块色彩柔和统一的调色板。

印象主义

马奈(1823—1883)

马奈的《草地上的午餐》(图 31)被 1863 年沙龙打入了冷宫，当它出现在落选作品沙龙时，引起了许多的流言蜚语。尽管作品的主题是以那么一些高尚的学院派先例为蓝本的，如



图 32 莱蒙地，临摹拉斐尔《巴黎的审判》(局部)1520 雕刻版画纽约 大都会艺术博物馆 罗杰斯基金(1919)



乔尔乔内(Giorgione)的《田园合奏》(图 30)和莱蒙地(Marcantonio Raimondi)照拉斐尔那张失去的草图所作的雕刻版画《巴黎的审判》中的局部(图32)。然而它还是引起了许多人的愤慨，因为那古典的田园式的主题，已经被现代意义的形象语言代替了。拉斐尔的女神和乔尔乔内的仙女成了女模特儿，一个是裸体的，另一个半穿着衣服。她们和两个衣冠楚楚的，但“显然”又放荡不羁的波希米亚艺术家在树林中消遣。从这一层意义上看，马奈



左上图 30
乔尔乔内《田园合奏》1510
109.9×137.8 厘米
巴黎 卢弗尔博物馆

左下图 31
马奈《草地上的午餐》1863
213.4×269 厘米
巴黎 卢弗尔博物馆

的背离似乎是由现实主义者的罪名造成的，即艺术家必须画他自己所感受的世界、所看到的世界。于是，维纳斯和迪安娜(Danaë，希腊神话人物)甚至连富于浪漫色彩的土耳其宫女，就变成一个坐着的裸女或者浴女了。

《草地上的午餐》把人物置于同一类树木茂密的背景中，中心展开一个有限的深度。中间不远的地方那个弯腰的女子，成为与前景中的三个人物组成的古典式三角形构图的顶点。马奈在抛弃库尔贝的厚涂法的过程中，把绘画作为二度表面的主张又向前推进了一步。他认为，艺术家有责任在作品中重申所有要素。这个概念以及素描的技法，激怒了职业批评家们。他们从这幅作品中仿佛预感到了一场革命的前兆，这场革命将要摧毁他们自认为是稳固价值卫护者的那个舒适的世界。

1863年马奈画的《奥林匹亚》 (图35)，在1865年的沙龙上展出。它的出现，引起了比《草地上的午餐》更大的轰动。从下面的两幅画中，再一次可以看到艺术家的创作依据：一幅是乔尔乔内《沉睡的维纳斯》(图34)。另一幅是提香(Titian)根据这幅《沉睡的维纳斯》而画的《厄比诺的维纳斯》(图33)。不过，《奥林匹亚》给所有自鸣得意的学院主义者们一



图33 提香《厄比诺的维纳斯》1538
120×165厘米 佛罗伦萨 乌菲齐美术馆

记耳光。他们定期展出他们的作品，用几乎是毫不掩饰的情欲，装模作样地对古典时期的神和女神们表示敬意。这幅画指出，斜倚着的维纳斯其实就是一个靠在那儿的裸体，"显然"它的伦理观点也是令人有点怀疑的。奥林匹亚以一种冷漠而大胆的表情，坦然地凝视着观者，这种表情，以令人吃惊的方式，搭起了现实世界与绘画世界之间的桥梁，并且有效地消除了在

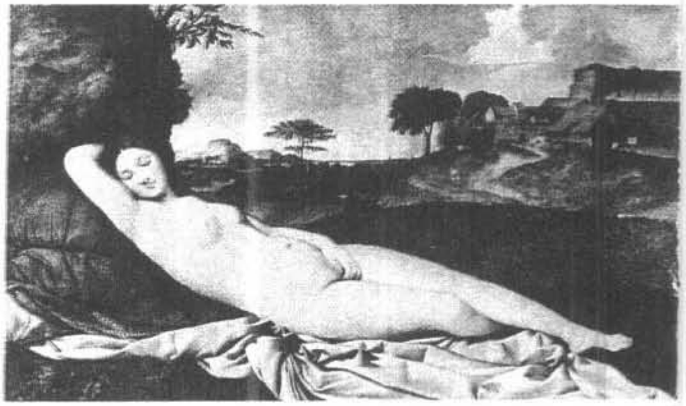


图34 乔尔乔内《沉睡的维纳斯》 1508—10
108×175厘米 德累斯顿 国立艺术博物馆

裸体人物的表现中，多情善感的理想主义幻觉。《奥林匹亚》黑白设色的效果是辉煌的。在色彩丰富的深红底色背景的衬托下，突出了裸体人物，产生了伦勃朗式的阴影中透出鲜明色彩的效果。黑人女仆在这里起到了从暗到明的过渡作用，并对倾斜的躯体提供了一种古典式构图的均衡。人物的体积感完全是通过轮廓线产生的。明暗的格局和有力的线条，像这幅画的题材让人震惊一样，又一次触怒了批评家们。

《左拉肖像》(图36)是一幅非正式的风俗肖像画，它不仅继续了现实主义者们对学院派崇高庄严的主题概念所进行的攻击，而且在强调造型手段上又把攻击推进了几步。马奈显然把他自己的信条画进了画里，同时也把这位替他进行卓绝辩护的作家的信条也放进了作品之

中。右边的记事牌上，有一幅小的《奥林匹亚》的印刷品，它的后面是复制的委拉斯贵支(Velázquez)的《酒神巴库斯》。《奥林匹亚》旁边是一幅日本画，在左拉的身后可以看到一点日本屏风。日本画和日本屏风在这里是有代表性的，它们代表了对于东方艺术，特别是对于日本艺术的那种不断增长的热情。在当时，法国和欧洲其它地区的艺术家中间，正在传播着这种艺术。进行尝试的法国画家们，从东方艺术中发现了形式上的特征。他们在自己的作品中，有意识无意识地寻觅着这些特征，那种热情，便是由此而来的。这种艺术的吸引力，在马奈的《左拉肖像》里，处处都是显而易见的。福奎尔(Henri Fouquier)在《国民》月刊里抨击了这幅画。他宣称："画中的道具没有依照透视法去画，裤子也不是用布料做的。"这两句愚蠢的话里包含了一个非凡的真理：裤子确实不是用布料做的，而是由颜料做成的。

到1870年，马奈把注意力转向了室外绘画。他企图使他的油画速写技法能适应更大形象的构图，并以饱满的色彩去表现这一切，去捕捉灿烂明媚的自然光线。他和莫奈、雷诺阿(Renoir)毕沙罗(Pissarro)、巴齐(Bazille)西斯莱(Sisley)这些印象主义画家们保持着联系。而且自从1863年展出了《草地上的午餐》以来，他是他们的精神领袖。

十九世纪富有探索精神的画家们所进行的大量斗争，是为了重新在画面上恢复大自然的色彩和光线，因为大自然的光线已经让学院主义的调子公式吞没在画室的幽暗之中了。新古典主义者们的色彩，是限制在局部区域里的，但运用了中间色阴影的大量细节，从中加以修饰，产生雕塑式的立体感。德拉克罗瓦和浪漫主义者们的色彩，是从带有空气感的底子中，突然闪现出鲜艳的蓝色或朱红色的细节。当柯罗和巴比松画派的风景画家们，想要更加接近有着自然光线的自然景色时，却又无可挽回地钻入了森林之中，还是画那黎明和黄昏的柔和

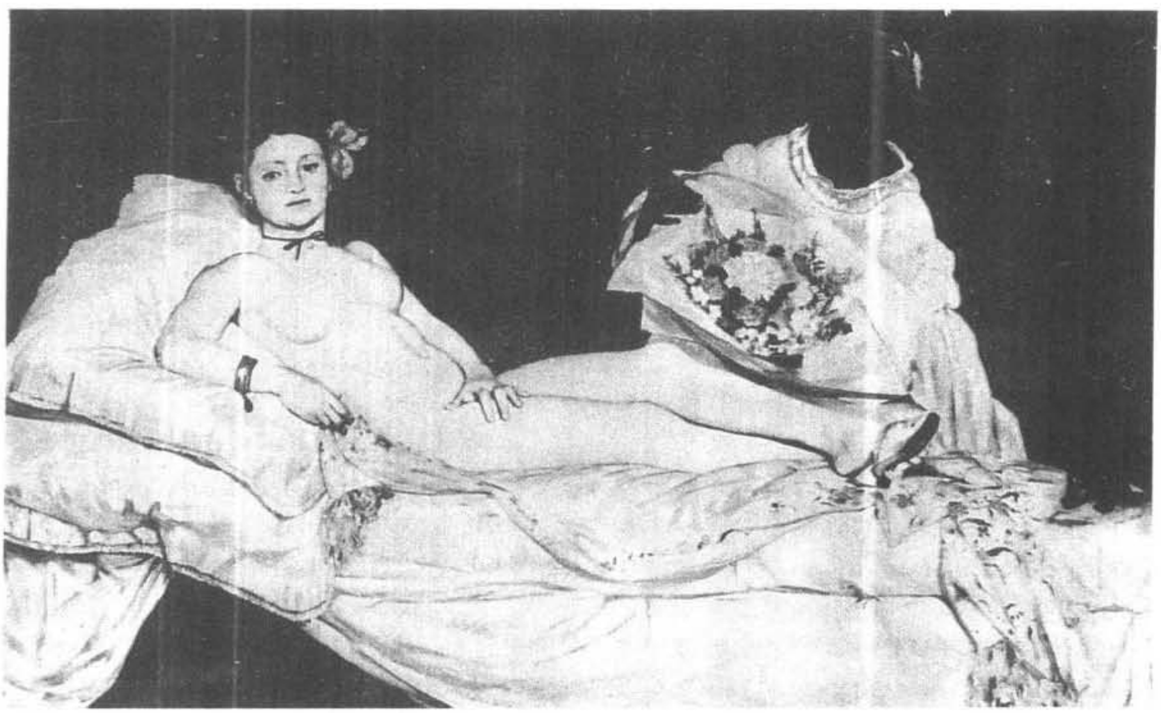


图35 马奈《奥林匹亚》1863 129.5×189.9厘米 巴黎 卢弗尔博物馆

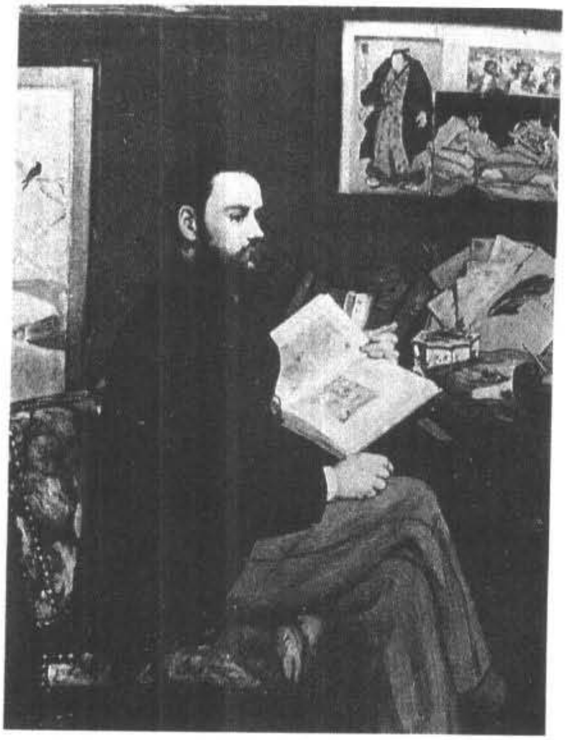


图 36 马奈《左拉肖像》1868
145×114 厘米 巴黎 卢弗尔博物馆

光线。这样一来，他们的创作仍然非常接近画室光线传统的自然效果，不过他们手中的色彩，却变得更加自然了。布丁(Eugene Boudin)是十九世纪中叶为数不多的走出森林在阳光下作画的风景画家之一。他画勒阿弗尔周围的海洋和海岸，捕捉那种曾经吸引过库尔贝和诗人波德莱尔(Charles Baudelaire)的鲜明的即景色彩。作品曾鼓舞过莫奈，通过莫奈，又影响了印象主义运动。

法国绘画的印象主义及其在世界上的传播，早就被认为是现实主义的最终升华了。十九世纪中叶的现实主义艺术家们，越是想再现他们所看到的世界，也就越认识到真实并不完全在自然现象里和简单的客观自然中——并不象观者眼里所看到的山脉、树木、人物或插在瓶罐里的花。风景及风景中的海洋、天空、树木以及群山，实际上从来不是静态的或固定的。它是阳光和阴影、浮动的行云及水上的倒影不断变化着的全景画。同一个景象，观其早晨、中午和黄昏，实际上有三种不同的真实，或者说，假若时间和观者不同，就会出现上百种不同的真实。随着画家们走出画室去户外写生，他们就进一步认识到自然，即使是黑影中的自然，也不是由黑色或者黑糊糊的棕色构成的。自然的色彩，包含了蓝、绿、黄和白色，其红色和橙色的调子尤为醒目。

这些艺术家们，比从前的任何艺术家都更注重准确地再现所观察的世界的特殊问题，在这层意义上，可以给印象主义贴上个超级现实主义(super realism)的标签。他们根据深入地观察和光学的新发现，有了一种特殊的观察世界的新方法。不过，这样看待印象主义还是片面的，不仅似乎过分地强调了它最不关紧要的方面，而且可能把它看作是现实主义伟大传统的终结；这个传统从古代开始，经过十八世纪，并在十九世纪逐渐把焦点集中在风景画家和风俗画家们身上。实际上，印象主义远远不止于此。在莫奈的风景画和雷诺阿的人物习作背后，不但有库尔贝的社会现实主义和柯罗以及杜比尼(Daubigny)的浪漫现实主义，而且还有更加意味深长的抽象结构观念。这种结构，曾经随同大卫和安格尔一同出现，并与库尔贝和马奈一同发展成为一种新的美学。

莫奈(1840—1926)

“印象主义”这个术语，应当归功于勒鲁瓦(Louis Leroy)(为《喧哗》周刊撰写的那篇不怀好意的文章，是他在莫奈的《印象，雾》的标题里找到了这个贴切称号的。这幅画是那些“无法无天”的搞试验的画家们送交伟大的摄影师纳德(Nadar)画廊展览的作品。这幅画(彩图 4)是天空与水浪漫地和谐，是一个典型的具有空气感的例子。后来惠斯勒(Whistler)在《夜景》里(见图 56)，进一步作了发展。画中

迷漫着浅蓝色的淡淡薄幕和日出时的浅粉红色之光。短促而破碎的笔触，表现了水上的倒影，但从整体上讲，这幅画没有什么光的特征和科学的色彩分析。不久，批评家们和历史学家们，便喜欢起这场运动来。莫奈、雷诺阿、西斯莱，有一段时间还有塞尚和毕沙罗等人，是最早的印象主义画家一他们对于光和色的科学理论的兴趣，并没有超过对于自然界的简单而不由自主的体验。这个世界，是在充满阳光的光辉里，在金风习习的清凉中，或在黎明和黄昏引人无限遐想的神秘中直接看到的。直到后来，新印象主义者修拉、西涅克（Signac），有一阵子还有毕沙罗才变得对科学色彩概念中的一些新发现感起兴趣来。莫奈的这幅《印象，雾》，就是想要捕捉变化着的、转瞬即逝的面貌的。也许在这一点上，这幅画的效果胜过了后来画的一些威尼斯景色或1905年画《水浮莲》以前的所有绘画。《阿尔让特依大桥》（彩图5）可以被认为是更典型、甚至更加发展了的印象主义的经典形式：它闪烁着、颤动着，产生出炽热的阳光在水面上辉映的效果。水本身是由好几百个黄、橙和绿色的小笔触画出来的，充满了蓝和红的倒影，即使最深的阴影也采用毫不含糊的色彩。然而在这幅画里，并没有一个统一的笔触模式：树木画得如同绒毛一般，相对说来倒成了一些均匀的体量；前景水面的蓝色，以及天空的蓝色，画得相当平坦而光滑；船和桥，是以结实的、线条般的、建筑画的笔触描绘的。换句话说，莫奈在这里表示出对于不同风景面貌的关注，这些景象在很多地方，类似于柯罗（见图37）和杜比尼的早期绘画。不管怎样，所表现出来的革命性的变化，其差别是很明显的。画中完全避免使用黑色和深棕色，主张在画面上处处调节色相，因而进入了一个光色感觉的新世界。虽然这些差别是在风景画的各个要素——天空、水面、树木、建筑——的质感当中形成的，但所有这一切要素，都是作为颜料统一在他们所共同表现的事物之中。主张运用颜料本身实际有形的质地感，厚涂或者用画刀将颜料摆在画面上，这是得自浪漫主义者起伏不平的画法，是来自库尔贝有厚重立体感的厚涂法和马奈的运笔法。不过这时担心这群年轻的印象主义画家们已经是多余的了。目标已经达到了，绘画已停止了对于自然因素单纯地甚至是很原始的模仿。库尔贝和马奈以种种方法在有限的绘画空间结构中所做的尝试，现在已经有了进一步的发展。在《阿尔让特依大桥》中，他把所有的要素都安排在经过谨慎推敲的部位上。桥的建筑物和水平状的团团树丛，封住了背景的视线。形成水的那些断断续续的色彩笔触，本身就有限制和明确深度的效果，如同用平行于画面的色块，表示透视消退的效果。

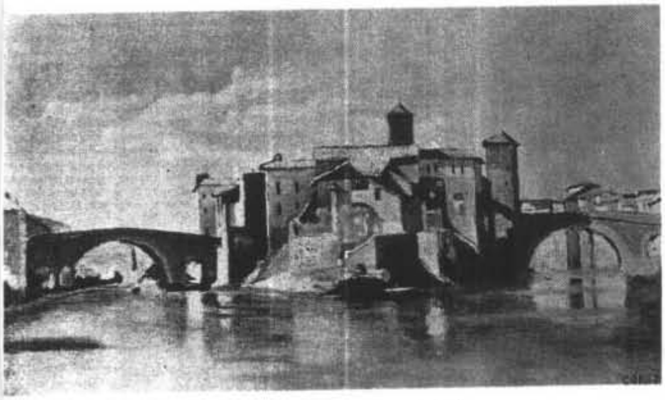


图37　柯罗《罗马，圣巴托罗梅奥岛》1827
26.7×43.2厘米波士顿　美术博物馆

这样，印象主义在这件作品里，就可以被看成光学现实主义（optical realism）的一种最终的精炼，一种视觉真实的表现，而这种视觉真实，不只是简单地保留了自然对象的外表，而是阳光与阴影、水上反光和飘过天空的云彩的形式，永无止境的质变。这就是我们实际看到的世界。它并不是观者在有限的画框内，以凝视不动的眼睛所看见的固定的和绝对的透视幻觉（Perspective illusion），而是由不停转动着的眼睛，所捕捉的千姿百态、不断变化的景象。这种景象，代表了一种反应，既反对了静止状态，

也反对过去风景画中的严谨性。如此充满阳光和欢快的色彩世界，就连华托（Watteau）、透纳或者康斯太勃也从来没有达到这种效果。

更有意义的是，印象主义还标志这样一个时刻的到来：一群艺术家在这个时刻开始了一种半有意识、半无意识的主张，即把绘画自身当作一种以它自己的属性来进行创作的对象。它有自己的结构，有自己的规律，它超越和不同于对人类和自然世界的任何幻象和模仿的属性。这样，就可以对印象主义有个一致的看法，可以同时把它当成幻觉现实主义〔illusionistic realism，指透视幻觉为基础的写实〕的文艺复兴传统的结束，和二十世纪探索色彩表现、立体主义和抽象主义的主要起点。

雷诺阿（1841—1919）

和印象主义运动有关系的艺术家们是由形形色色人物组成的集团，共同的兴趣把他们集合到一起来了，但是每人又都坚决地走自己的探索之路。雷诺阿基本上是一个人物画家，而且一直是最伟大的色彩画家之一。他运用印象主义的原则，创造了一个美好的梦幻般的世界，一个新的“爱神维纳斯之岛”，然后把它送到十九世纪末的巴黎。在1876年，他画了《红磨坊街的舞会》(彩图6)，这幅画集中体现了他所处的那个最具有印象主义精神的时刻。虽说这幅画描绘的是一个飘渺的仙境，可里面的人却穿着当代的服装。波德莱尔曾经宣传过英雄式的现实主义，或者艺术家们生活在其中的现实世界的浪漫主义绘画原则，男主人公们都戴着高帽或草帽，女主人公们均穿着用箍扩撑着的裙子和腰垫。在《红磨坊街的舞会》中，一个室外的波希米亚舞会的平凡景象，变成了美丽的女人们和殷勤的男人们的充满光感和色彩的梦。一束束光线，忽隐忽现地在人物的彩色形体上摇拽着——有蓝的、玫瑰红的和黄的，细部交融在浪漫的烟雾之中，使得所有这些愉快人们的美感柔和起来，并提高了这种美的价值。这幅画和他在那个时期画的许多类似的画里，充满了那种无忧无虑极度欢乐的生活，因此很难想象出雷诺阿和马奈一样，在那些年里他们正穷困潦倒不可终日。

印象主义者的艺术大都表现的是城市生活，甚至莫奈的风景表现的也是以乡村礼拜日和短暂的夏日休假为特征的。但是，这种都市艺术纪念着一种生活方式，即欢乐、魅力和有教养的生活特色受到了赞美，在某种程度上说，只有十八世纪的某些情形方能有这样的生活。然而现在，这样有教养的生活，不再是少数贵族的特权了，就连最穷困的艺术家，也能领略一下这种生活。当然，这是浪漫主义的另一种形式，因为对这些艺术家来说，他们不像塞尚和德加，有可靠的个人收入，他们的这种乐天的生活，只是偶尔为之。每过上一段这种生活，中间就得隔上一段长时间的艰苦工作和贫困。印象主义具有一个奇特的性质，它的大多数支持者，似乎都能从日常生活的沉闷现实中解脱出来，进入一种奇妙的田园牧歌式的境界。雷诺阿的梦想世界主要是美丽的女人。历史上几乎没有几个艺术家用过类似的方式来赞美她们。《阳光下的裸体》（彩图7）也是作于1876年，它是用抽象色彩的自由笔触，从一片华美的树林里浮现出来的具有绚丽美感的幻境。这位艺术家用模糊人物细部的办法，把人物置身于树林的光、影里，身上披着斑斓阳光，和背景统一在色彩的和谐之中。但是，这幅画只能从抽象造型方面来分析，而不能发挥任何想象力。

许多现代艺术史学家，批评印象主义成了昙花一现的东西，并断言雷诺阿（在晚年）、塞尚和新印象主义者们克服过这些弱点。像艺术史中其它许多老生常谈一样，这一观点也有它一定的道理，但仅此而已。当然莫奈和在1870年代画了许多色彩和谐、不拘泥于准确的素描和人物造型的速写和印象画。但是，在同一时

期，在印象主义的鼎盛时期，他们和毕沙罗以及西斯莱所创作的一些作品，结构的观念已经支配并控制了分散零碎的色彩。难以理解的是，同情印象主义的评论家们，继续把绘画或造型的结构，同以文艺复兴的素描为基础的学院派传统的结构混淆不清，这后一种结构，雕塑般的造型形象，显然是处于特定的三度空间之中的。就连这场伟大革命的一些头面人物，如库尔贝、马奈和雷诺阿，好象也是心怀内疚，周期性地回到安格尔或拉斐尔或古典雕塑的传统上来。雷诺阿在1881年来到了意大利，他深信：他已经到达了印象主义的尽头，不得不回头重新追求文艺复兴雕塑的坚实性和安格尔线条的明晰性。

德加(1834—1917)

当想到十九世纪末法国绘画革命时，我们可能料想不到一个情况，即卷入这个革命中的许多富有探索精神的艺术家们，竟是些勉勉强强的革命者。在那个世纪的大部分时间里，通向成功的唯一道路，仍然是官方沙龙，因此，现实主义者、印象主义者和后印象主义者们，几乎是毫无例外地为他们的作品能在两年一度的沙龙里露面而兴高采烈。库尔贝在他进行的现实主义探索中，按时显示一下他自己的创作实力，画出一些公认的沙龙绘画，这些绘画的成功率很高，往往都达到了被沙龙入选的主要目的。马奈是上层中产阶级的一个成员，着眼于阶级身份和地位。1874年以后他拒绝参加印象主义画家的展览会，这些展览是在沙龙之外组织起来的，以反对沙龙评审委员会的偏执态度。虽然他意识到自己处于可以鼓舞年轻印象主义者的地位，并且他本人和他们的大多数人都保持着友好关系，而且在1870年之后，他根据在光线方面的发现，修改了自己的色彩画法。但是，他还是宁可站得离他们远些，继续在学院派的系统内，寻求自己被公认的出路。同时，他并没有为争取这种承认而让自己的绘画随波逐流。莫奈、雷诺阿和其它的印象主义者们，经常屈从于沙龙，起初取得过小小的成功，后来，他们的作品也经常遭到拒绝，因此，他们被迫采取手段，组织自己的展览会。



图38　德加《贝列里一家》　1860—62
200×253厘米　巴黎　卢弗尔博物馆

与马奈相比，德加代表了一种更奇特的矛盾态度。他出身于可以称得上是贵族的家庭。他认为自己是继承安格尔传统的绘图师。但是，在1860年代以后，他似乎对沙龙的展览失去了兴趣，也不大愿意卖画，以至索性背反。于1874和1886年间他积极参加了印象主义画家的展览会，定期展出自己的作品。尽管德加和印象主义画家们保持着联系，可是对于户外的世界并没有多大热情。

德加起初在古典学院主义的崇高风格上做过努力，《在操练的斯巴达男女青年们》就是这种风格的作品。相对而言，这幅画的风格是呆板的、矫揉造作的。艺术家认识到了这一点，不久便放弃了历史题材的绘画。他在1860年代创作的一些伟大作品是肖像画，例如《贝列里一家》(图38)，画里表现了一组有着奇特心理



图 39　德加《年轻女子肖像》1867
27×21.9 厘米　巴黎　卢弗尔博物馆

并互相影响的人物；在色彩的安排上，吸取了马奈所贯用的黑白配置法，但也有十六世纪意大利手法主义〔Mannerism，又译矫饰主义〕肖像画的痕迹。从安格尔的画上所看到的意大利文艺复兴的影响，也时常出现在他的这些画得很美的肖像里，不过轮廓线是模糊不清的，为的是取得一种空气感，这在图 39 所示的那个古典造型头像中可以看到。

1860 年代末到 1870 年代初期的赛马景象，把德加带到了户外主题上（这些主题是由他在室内完成的）。他虽然把画面提亮，但也不过是达到与布丁同等的程度。对于人和马的描绘，一直是德加的根本兴趣所在。他的画风和马奈的赛马场绘画的画风相比，还要精确得多。当时他对光和色的组织结构发生了真正的兴趣，这种兴趣来自对剧院、音乐厅和芭蕾舞会等场合的热情。对剧和芭蕾给了他很好的机会，练就了一手卓越的绘画技巧（见彩图 8）。他在探索一种宜人的、人工的、戏剧般的而且是浪漫的光。这种光，成了使舞台场景脱离尘世的手段，而且在芭蕾舞演员的翩翩舞姿中，找到了一种基本的抽象结构组织。德加的重要性，在于他的抽象的形式和色彩的感觉，也许就在这一点上他的重要性超过了其它的印象主义画家。德加学过日本版画，受到这些模式的强烈影响。他也是一位有才华的摄影师，是首先能够使用照相术去发展新鲜的独创美景的画家之一。《从剧院包厢上看芭蕾》（彩图 8），就是他根据照片的局部画成的一幅色彩丰富的图画。

在 1880 年代到 1890 年代之间，德加画了许多前面所说的那种芭蕾舞场面。在包厢里的那个女人，既是观众又是被观者之一。背景中穿蓝衣的芭蕾演员被画面突然截断，前景中那弯腰的舞女，在画面上只能看到膝部以上的部分。这种变化，从前景人物中的浓密但有色彩的阴影，到中景的照明，再到背景舞女们身上的光度逐渐消失，产生了进一步的奇异感受，这种感受，使景象跳出了真实的时间和地点。

1870 年代中期以后，德加为了表现他的芭蕾舞场面，他不断画色粉笔画或色粉笔与水彩相结合的混合画，因为他认识到他所关心的与其说是自然色彩，还不如说是随意的色彩，而色粉笔这一手段，更能取得他所追求的那种妙不可言的最佳效果。同时他还倾心于这些题材的光效果，像芭蕾舞服，最能说明舞台灯光色彩的反射；从这一点，他发现色粉笔最能适合他的口味。

德加生前虽然是个厌世而孤癖的人物，但他在早期现代艺术史中所做出的贡献是非常多样而意义重大的。在他描绘的剧院和芭蕾等所有梦幻式作品中，似乎从来也没有放弃准确观察和内心窥视的观念，这种观念曾使他早期的肖像脱俗不凡。他所描写的许多芭蕾场面，多数并非表现幕布徐徐升起时那妙不可言的运动之美，而是以同情的心肠，表现那经过冗长排

练，正在后台休息、早已精疲力尽、可怜的女孩子们。在1880年代和1890年代之间，他还愈来愈喜欢选择一些平凡的主题，如：商店里的女帽商，疲惫不堪的洗衣妇，还有把整天时间花地梳妆打扮上的、头脑简单的资产阶级妇女（包括洗浴、梳头和浴后擦身或穿衣之类的动作）。这些主题，进一步发展了对库尔贝或马奈的现实主义的研究和试验，但在裸体习作上，却有着明显的差别。马奈在《奥林匹亚》中，有效地攻击了学院派，把躺着的维纳斯当成多愁善感的、色情裸体肖像来画的藉口。然而，持敌对观点的批评家的意见，也许是合乎道理的：《奥林匹亚》也是一丝不挂的模特儿，竭力装成有点害羞的样子，并以挑逗的目光凝视着观者。马奈的勇气，使得雷诺阿重新采用了像提香、鲁本斯或布歇(Boucher)等伟大传统的人物画中，那种不装腔作势具有自然美的裸体。但是，在《盆浴》（图40）这样的作品中，德加却超越了他的前辈，他把裸体人物作为局部场面和局部环境来表现，描绘了无意识的悠闲。这个人物是很美的，这种美处于一种平静的、坚实的而且具有雕塑感的结构之中。画里其它一些零碎物品，表现了日常生活，这就去掉了任何色情的成分。正如画面鸟瞰式构图和切边的处理所表现的那样，把照片特写似的画面，转化成具有日本版画意味的抽象布置的画面。

图鲁兹—劳特累克（1864—1901）

十九世纪期间，由于现代印刷技术的发展，和作为支流的现代广告方法的进步，使绘图、雕刻版画和石版画的书画印刻艺术受到了促进。书籍插图、漫画报刊和招贴广告，在十九世纪中叶以后成了重要的事业。由于搞商业性的艺术可以得到相对稳定的收入，因此，许多画家都被吸引到这条路上来了。杜米埃是一位才华横溢的画家兼雕塑家，他用一种强有力的浪漫表现主义的手法，表现社会现实主义者的主题。同时他还给《漫画》和《喧哗》周刊这样的杂志制作了几千幅石版画。这些反映从路易·菲力到拿破伦三世统治时期，法国社会腐败、官僚无能或不法经济行为的版画和评论，有着广泛的影响。它不仅对政治和经济进行了讽刺，而

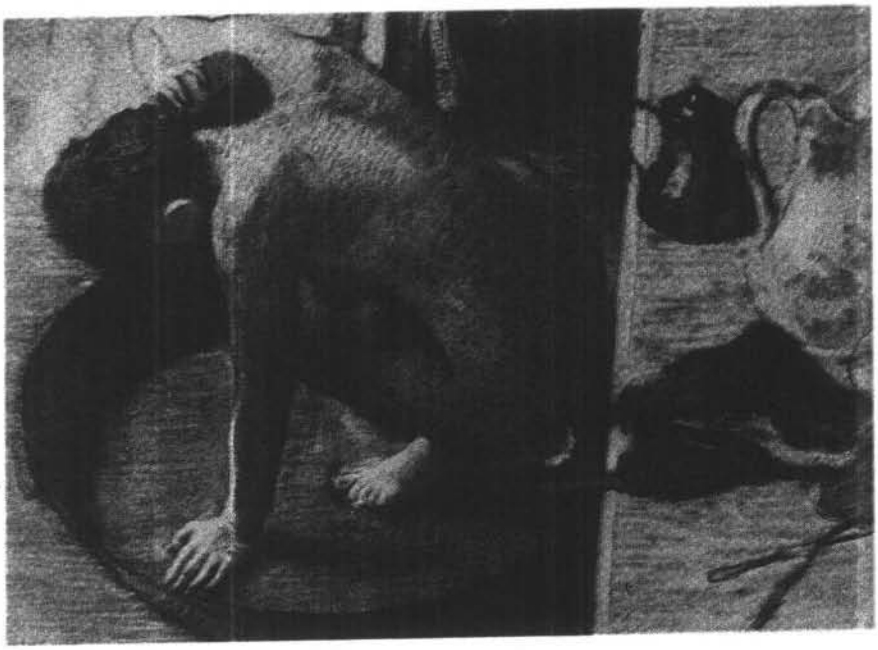


图 40
德加《盆浴》1886
纸板上色粉笔画
60×82.8厘米
巴黎　卢弗尔博物馆

且对日常生活题材的扩大也起了作用。这些题材，经过了透彻的观察，而且往往是讽刺性眼光的观察，最终成了二十世纪艺术语言的中心部分，这些石版画，大体上是黑白素描，通过大量复制，广泛传播了一种线结构传统，这种传统，在上世纪末形成了一种新的审美基础，这些作品是不朽的。

法国画家图鲁兹－劳特累克（Henri de Toulouse-Lautrec）在书画印刻艺术领域中，是杜米埃的继承人，随后，他成为十九世纪试验性绘画和二十世纪初的蒙克、毕加索和马蒂斯（Henri Matisse）的表现主义或造型倾向的主要桥梁。劳特累克还回过头来研究了戈雅和安格尔的线描，但首先他是德加的热心门徒。他钦佩德加的技法，诚服德加对剧院和资产阶级日常生活的主题所持的非个人的、公正态度。劳特累克虽然受过学院的训练，但他发现并采用了印象主义者色彩鲜艳而明快的画法。在他



图 41　劳特累克《文生．梵．高肖像》1887
色粉笔画　54×45 厘米　阿姆斯特丹　国立文生・梵・高博物馆

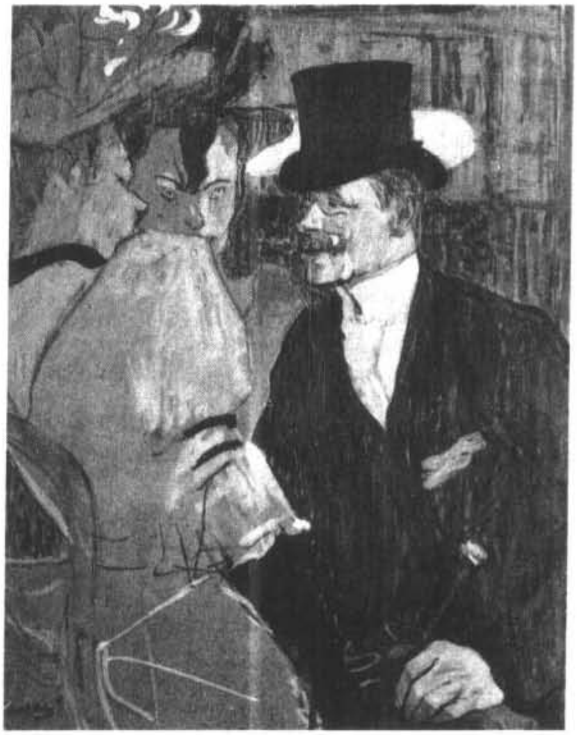


图 42　劳特累克《红磨坊的英国人》1892
纸板上油画 85.7×66厘米 纽约 大都会艺术博物馆　艾德莱德・米尔顿・德・格罗小姐遗赠

的大部分生涯里，除了个别几幅画之外，他一直用色彩来提高和加强他的绘画和彩色石版画中的线条节奏。《文生．梵・高肖像》（图 41）是他画的极少的色粉笔画之一。在这里，他采用了一种印象主义者皴画线条的笔触，这也许就是受了梵・高的影响，但他的典型技法还是素描的技法，色彩加在有组织的长笔触里。劳特累克深深地迷恋于酒吧、夜总会和妓院，这使他接受了许多广告画和书籍封面的彩色石版画的委托，并据此实际创造了一种新的艺术形式。在彩色石版画中，他发现了用描绘性的线条，来完成平涂色块的可能性（《红磨坊的英国人》，图 42）。这种用线来完成面的作法，与高更以及象征主义画家们的色彩模式是并驾齐驱的，成为二十世纪初期的色彩抽象作品的一种直接典型。色彩的抽象造型能力，创造出并控制了绘画的形式，而不是传统观念对物体作自然主义

的描绘，这在1880年代后期的一些作品里，就已经进行了探索。值得注意的是《瑟克·费尔南多：女骑手》（图43），他在画里使用了德加的倾斜透视，不过在画风上，更强调线条，线条也更稀疏了，甚至更接近于他一直倾心研究的日本版画。

艺术家在这幅作品中，把色彩单纯化了，观众的长凳是用红色曲线来表现的，在表演者的服装上有几处小小的点睛之笔。那截掉的视野和所设计的曲线运动，产生出一种抽象图案的效果，使这幅画和马蒂斯以及二十世纪绘画的装饰派联系了起来。到那时为止，文艺复兴的透视空间和立体主义的限定空间（delimited spac）之间的全部过渡关系尚未得到充分认识。不过，在前景人物的造型体量和所占据的两度空间之间，存在着某种冲突。这种冲突，在特劳累克一生的作品中都有表现。不过他在《女骑手》中超越了以前的尝试，迈出了新的步子，创造了一种新的绘画空间。

在劳特累克的绘画里，没有雷诺阿所画的那种资产阶级欢乐的天真烂漫的气氛。实际上，现实世界正在飞快地变化着。艺术家和朋友们的快活游览，变成了巴黎夜总会商业化的娱乐，有钱的巴黎资产阶级，也走出了他们体面



图43　劳特累克《瑟克·费尔南多：女骑手》1888
100×161.3厘米　芝加哥艺术学院
纽瑟夫·温特博瑟姆藏

而受到保护的家，到这里来过上一夜。雷诺阿笔下年轻健壮的维纳斯，在劳特累克的手中变



图44　劳特累克《在咖啡店里》1891　纸板上水彩和水粉画 53.3×67.9厘米　波士顿美术博物馆

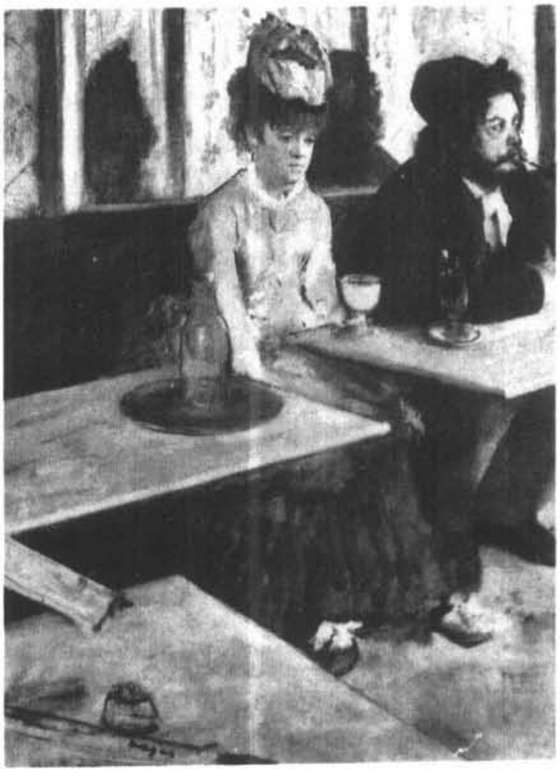


图45　德加《苦艾酒》1876　91×68.8厘米
巴黎卢弗尔博物馆

成了衰老无力、愤世嫉俗的妓女。他的《在咖啡店里》(图 44)，受到过德加《苦艾酒》的启发（图 45)，这是一幅丑化了的想象的习作。接下来它又在启发毕加索笔下的那些满怀忧郁饮苦艾酒的人们。可是，劳特累克从来没有从道德上去解释他所描绘的世界。甚至这个世界最使人反感的侧面，也只是当成一部分天下事来表现的，而艺术家本身就是其中的一部分，需要同情和理解的感情。

新印象主义和后印象主义

劳特累克是没被充分认识的画家之一，只是偶尔在艺术商高皮尔(Goupil)的美术馆里露露面的画家而已。这些展览是在高皮尔的助手、梵·高的弟弟提奥·梵高(Theo van Gogh)的主持下进行的。其他参加的画家有修拉、西涅克、高更、伯纳(Emile Bernard)和梵·高本人。在某种程度上，所有这些艺术家都是来自印象主义的，他们各自带着不同的尝试结果，带着曾和最初的印象主义有联系的塞尚的探索结果，在后印象主义这个不甚明确的称号下，组合到了一起。实际上，修拉、高更、梵·高和塞尚这个伟大的四重奏小组，代表着形形色色、范围广大的探索，但是，他们又都包含了二十世纪绘画的大部分观念和倾向的直接源头。

修拉（1859—1891）

在这四个人当中，修拉(Georges Seurat)时至今日也是最不为人知的，似乎他是最孤立的一个，但在精神上他和二十世纪的几何抽象艺术最为接近。修拉受过巴黎美术学院的学院派传统教育，热衷于古希腊雕塑和一些古典大师，像弗兰西斯加(Piero della Francesca)、普桑(Poussin)和安格尔。他还研究过荷尔拜因(Holbein)、伦勃朗和米勒的素描，学习学院派象征主义者夏凡纳的壁画图案的原则。他在早期曾热衷于色彩组合的理论和原理，并且在德拉克罗瓦的绘画和舍夫勒尔(Eugene Chevreul)、鲁德(N.O.Rood)以及赫姆霍兹(Herman von Helmholz)的科学论文中研究过这些东西。的确，修拉是诞生在科学革命中的最早的新型艺术家——艺术家兼科学家。西涅克是修拉的朋友和弟子，他们一起探讨着把文艺复兴传统的古典结构和印象主义的色彩试验结合起来，把最新的绘画空间概念、传统的幻象透视空间、以及在色彩和光线的知觉方面的最新科学发现结合起来。

难以置信的是，修拉在这么短的一生中（只活了 31 岁)，根据自己的理论体系创作了这么一批杰作。《大碗岛的星期天下午》(彩图 9)是修拉最伟大的作品，也是现代艺术的重要事件之一，人们简称它为《大碗岛》。他在这幅纪念碑式的作品上花了两年功夫，至少为它准备了二十张画稿和四十张彩色草图。他在这些准备性的草图上，从单个人物的习作到用油彩绘制的众多人物安排的最后构图，对画中的细枝末节和各种色彩关系，以及绘画空间的各方面的问题都做了分析。修拉所传播的色彩体系，其基础是印象主义的直觉认识，即自然界中的一切都有色彩，但不都是中性的灰调子。印象主义一般并不搞有组织的科学研究，以取得某种视觉效果。这里指的是，把原色紧密并置在画布上，由于色彩混合的闪灼和振荡，在眼睛的视网膜上便产生色彩原色的融合。莫奈的许多画都出现过这种视觉效果。紧靠在画前，所直接看到的就是一种色彩笔触的图案，渐渐离它远一点，才能察觉到收入焦距内的景象所具有的各个要素。不管是谁，都会认识到这种视觉效果的。

修拉在印象主义和十九世纪对光学现象科

学研究的基础上，用小笔触来完成他的画面。通常是用互补色——红和绿、黄和紫、橙和蓝再加白色的小笔触。他以细腻的技法，煞费苦心地造成复杂的玛赛克效果，看起来还真有点象实际的玛赛克镶嵌画手段。画面闪烁着光辉的深度感，给色彩的感受又增添了一个量度（dimension）。修拉的技法有各种名称，有的把它叫做“分色主义”〔divisionism，又译分剖主义〕，有的把它叫做“点彩派”（pointillism），还有的叫“新印象主义”（neo-impressionism）。这种技法的意义，很大一部分在于创造了一种有秩序的几何结构，而这种结构，非常接近于二十世纪的纯抽象艺术。

修拉的《大碗岛》，取材于当时巴黎人沿塞纳河岸休息的简单情景。也许是因为沿着河岸吧，大树下和草地上的人物，都是按远近透视法安排的，非常强烈地把他们吸引到这个特别景象里来。在绘画发展的过程中，艺术家曾多方面对十五世纪使用的直线透视法进行过再创造，同时也考虑到表面色点的统一图案。经过多次准备性的试验，他使人物横过画面，并以数学计算似的精确，递减人物的大小和在深度中进行重复，以构成他的画面。画面上有大块对比强烈的明暗部分，每一部分都是由上千个并列的互补色小笔触色点组成，使我们的眼睛从前景转向觉得很美的背景。大卫、库尔贝、马奈和莫奈，都曾以这种或那种方式触及过这种画面的主张，但是，从某种意义上讲，这幅画的空间是和他们的空间相背离的。当然，修拉正在想方设法使文艺复兴透视绘画的古典传统与现代趣味的光、色以及图案一致起来。

在这幅画里，比深度和表面图案更重要的是那种神奇的空气感，艺术家从当时巴黎资产者的抽象图案中创造出来了这种气氛。修拉的人物，很象弗兰西斯加一幅壁画中的那些人物，他们具有神秘莫测和彼此隔绝的特点。在所有这些平凡的细节中，有诗一般的总体效果，它深深打动了人们的心。修拉的绘画之所以迷人，就在于它不仅预现了蒙德里安的抽象，而且还预现了契里柯（Giorgio de Chirico）与马格里特（René Magritte）的超现实主义者的怪诞。这样，由于人们受到好奇心的驱使，这位在当时所有画家中最讲科学、最讲客观的修拉，就成为蒙上一片诗情的、不可思议的画家之一。

《大碗岛》透视深度的幻觉，几乎是一个绝无仅有的试验；甚至用色、光和影组成的宽阔风景画面，封闭了和弄平了绘画空间。在这幅画之前所做的素描和速写，以及随后所画的画，一切都倾向于回到画的表面上来，以强调和重复它所构成的两度平面。《游行》（1887—1888），这幅画有着发光的表面，人物的侧影，被横着安排在一个由光和色形成的空间架子里。这些风景画，都像是利用小色块组织成水平面似的。在后来的一些作品中，像《舞蹈习作》（1889），我们可以看到，色点在加大，使人物和人物的空间环境都融汇于粘附在绘画表面上的大尺度的镶嵌图案之中。从现代绘画的进化来看，已经从用色点图案来表现自然物体，向用色点、色面以及曲线形的图案来构成抽象过渡了。下一阶段，大概就是野兽派和立体主义的色线试验了。

修拉的主要同事和追随者是西涅克。西涅克仿效修拉，所画的风景有工业的场面。在他后期色彩强烈的海景中，他提供了介于新印象主义和马蒂斯及其门徒的野兽派之间的过渡形式。他还写过一本叫做《从德拉克罗瓦到新印象主义》的书，而且是这个运动的史学家。批评家冯乃翁（Félix Fénéon）是第一个提及“新印象主义”的人，西涅克为他画过肖像（图46）。这幅肖像是装饰形式主义的一个吸引人的例子，修拉的直接追随者们都有这种倾向。

修拉的技法，在其它的门徒的手中，像克罗斯（Henri—Edmond Cross，1856—1910）、比利时人莱塞尔堡（Théo van Rysselderghe，1862—1926），往往就退化成平铺直叙的装饰公



图 46　西涅克《1890 年菲力·冯乃翁肖像》1890
74.9×93厘米苏黎士　原埃米尔·勃尔基金会

式。

当印象主义已被完全承认，进而在全世界得到普及的时候，它的命运也就注定了不幸。最初使世界为之震惊的光和色，被人们发现得太快，以致它的魅力消逝得也太快，不久也就不招人喜欢了，剩下的就是种种庸俗化的东西。今天，这种庸俗化在多种形式的“百货商店艺术”中继续存在着。另一方面，修拉的分色主义，不仅影响了野兽派和二十世纪早期立体主义的某些方面，而且也影响了新艺术运动的画家和设计师，以及许多德国表现主义者。他的艺术，几乎在每一个重要的试验性绘画派别中，都以这种或那种方式，使人们得到一些启发。

高更（1848—1903）

修拉、高更、梵·高和塞尚这四位二十世纪绘画的奠基者的个性，和他们所做的贡献一样各有特点。一般说来，人们倾向于把高更和梵·高的名字、艺术倾向和后来的表现主义发展联系在一起；把修拉和塞尚的名字及艺术倾向，作为从立体主义导致几何抽象的古典造型传统之父来看待的。这都是些过于简单化的说法，是热衷于搞分门别类的现代人的偏见。

比起十九世纪的其它艺术家来，也许高更更象征浪漫的、社会叛逆的艺术家之典型。他有过几年漂荡的生活，先在商业性的海轮上干过，后来又到法国的海军服务，并于 1871 年在法国当上了股票经纪人。经纪人的生活虽枯燥无味，然而却相当成功。当和一个丹麦女子结了婚，并且有了几个孩子。从这以后的二十年中，在体面的资产阶级生活方式里他产生了一种怪癖，竟然学起画来了。开始他只是一种嗜好而已，后来就愈来愈认真起来，甚至在 1876 年沙龙上设法展出了一张画，还在 1881 和 1882 年的第六届和第七届印象主义者展览会上展出过作品。1883 年，他突然放弃了他的职务，把全部时间用来绘画。不幸的是，几年来不断发生家庭冲突，虽经过在鲁昂和哥本哈根的几次和好，但到 1886 年便基本上和家庭断绝了关系，过着孤独的生活并通过毕沙罗卷入了印象主义者的小天地之中。

高更似乎总是响往远方，留恋那些具有异国情调的地方。这种感情，最终在他的一种救世的信念中具体化了。也许所有同时代的艺术家的感情，都要求抛弃现代文明以及古典文化的阻碍，回到更简单、更基本的原始生活方式中去。高更愿意过野人的生活，这使他踏上了 1887 年去巴拿马和马提尼岛的不幸旅程。他在阿尔短暂停留，与梵·高的会面几乎是决定命运的。更早以前，他甚至在阿望桥的布雷顿村寻求过一种原始的生活。他于 1888 年再次访问了阿望桥。此后，他来到了波尔杜。1891 年他回到了巴黎，不久即远涉重洋到塔希提岛。在那里生活了两年之后，他才回到法国。1895 年他又从法国重返塔希提岛。高更最后一次旅行是在病魔缠身的几年之后，他来到了马克萨斯群岛的多米尼加岛，并于1903年死在这个岛上。

高更在现代艺术中的重要意义，在于他对于绘画本质的信念，他把绘画的本质看成是某种独立于自然之外的东西，当成记忆中经验的一种“综合”，而不是印象主义者所认为的那种

直接的知觉经验中的东西。他不断地运用绘画和音乐的类似性，把色彩的和谐、色彩和线条当成抽象表现的形式。比起大多数同辈艺术家来，他的探索甚至在更大程度上受到东方、古典前以及原始艺术的影响。我们在他的身上，发现了现代原始主义的根源，发现他向往获得一种表达方式，以抛弃西方传统的习惯势力，回到史前人类和野人的真理中去，从而达到真理。

在一幅表现马提尼岛的风景里，那强烈的色彩已经超出了描绘性色彩的正常体现范围，热带岛屿对他的吸引是显而易见的。他于1888年返回阿望桥时，画的《布道后的幻象》〔即《雅各与天使搏斗》彩图11〕这幅画体现了这种态度。这是一幅惊人的作品，由红、蓝、黑和白色组合而成的一幅图案。弯曲起伏的线条，产生了拜占廷镶嵌画似的效果，表现了布雷顿农民的宗教幻想。这是综合主义(synthetism)新信念的文献，它影响了纳比派(nabis)和野兽派这样比较年轻的画派的思想。也许他最大的独创，就是在主角们(雅各和天使)进行搏斗的占优势的红色色场中，对于色彩的任意使用。这幅画是第一个完整的色彩声明，把色彩本身当成表现目的而不是对自然界的某种描写。就此而论，他标志了西方艺术史中的一个伟大的解放运动。而且，就绘画手段的抽象表现而言，高更把空间压缩到这样的地步，使背景中占优势的红色夺目、跳跃、超出了前景中几个紧靠着的农民的头。

高更所发展的塔希提绘画，在造型或空间探索上并没有什么必然的一致性(图47)。艺术

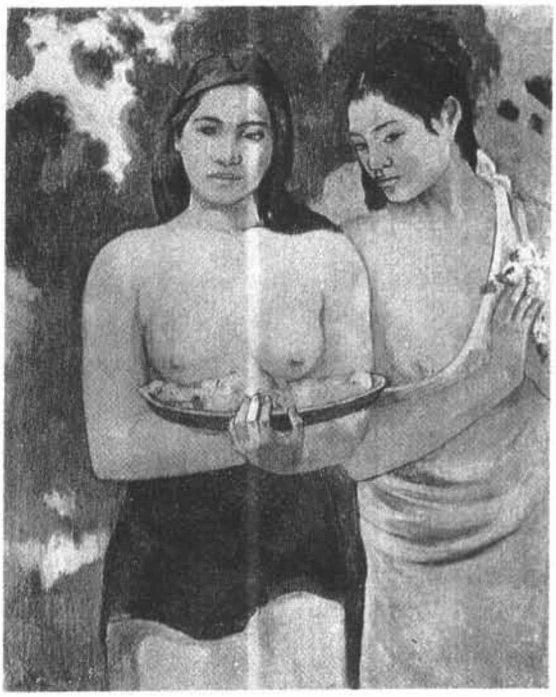


图48　高更《两位塔希提妇女》　1899　93.9×71.7厘米　纽约　大都会艺术博物馆　威廉·丘奇·奥斯本赠(1949)



图47　高更《我们从哪里来？我们是谁？我们往哪里去？》　1897　141×377厘米　波士顿美术博物馆　阿瑟·戈登·汤姆金斯剩余基金

家的想象中，充满了多种不同的概念，有视觉的和象征的，每种概念都得有最适于它的造型的表达方式。因此，《敬神节》（彩图 10）在某些方面便成了传统的风景画，是在深度明显地缩短中构成的。画中的人物，表明了使他入迷的从古埃及到当代波利尼西亚的各种非西方的影响。那个“神”是艺术家想象的产物。他很注重主题的神秘性和当地人对神的虔诚，但他全神贯注的是曲线线条组成的红色、蓝色和黄色形状所产生的神秘感受。那种线条爬满了画面。

《两位塔希提妇女》(1899，图 48) 则又是一番情景，它是赞美感官之美的简短赞美诗。在从黄色到各种深浅不同的绿色的色彩结构中，现出了两位妇女的轮廓，象低浮雕一样出现在背景上。虽说是线造型，但人物的头部和手臂却是以微妙的明暗变化来表现的。在这幅作品中，煞费苦心杜撰的神话已踪影全无，艺术家的造型结构理论，服从于表现主题的极端快乐，虽然色彩的和谐和从前的作品一样可爱，绘画的空间和从前一样封闭而有限制，然而这个有立体感的人物浮雕般的投影，与古典浮雕的新古典神态，拉上了关系。

梵·高（1853—1890）

尽管高更和梵·高的名字双双成为现代表现主义的先锋，成为极端个性化的艺术家的典型，但要设想他们的个人特点有多大不同则是很难的。高更是个攻击传统观念的人，语言刻薄、玩世不恭、冷漠无情，有时蛮横无礼。而梵·高对于共事的艺术家，则充满了一种天真的热情和深沉的爱。在他有了一段生活经历之后，这种爱使他成为一个美术商人，并产生了进行理论研究的愿望，进而成为比利时煤矿区的一名传教士。1880年他开始学画，后来在布鲁塞尔、海牙和安特卫普进修。于1886年来到巴黎，他在这里见到了劳特累克、修拉、西涅克和



图 49　梵·高《吃土豆的人们》1885 81.9×114.3厘米
阿姆斯特丹　国立文生·梵·高博物馆藏



图 50　伦勃朗《爱莫斯的基督》　1648
板上油画 68.6×66厘米 巴黎 卢弗尔博物馆

高更以及原先的印象主义小组的成员。

在梵·高的早期作品中，《吃土豆的人们》

是一幅杰作（图 49）。它显示出米勒和十九世纪中叶现实主义者们的影响，这些现实主义者们在当时已构成了遍及欧洲艺术学校中的一种学院派的东西。但是，在这里他已把画面提亮，充满了对于疲劳过度的农民的真挚同情。聚集在一起吃公共晚餐的农民，加上了一层伦勃朗画的《爱莫斯的基督》（图50）中那种仪式的意思。其实，这幅画属于巴洛克式明暗对比的绘画（Chiaroscuro）传统，而伦勃朗则是这种传统的典型，两个世纪以后，这种传统在荷兰依然有生命力，十九世纪浪漫主义和现实主义对伦勃朗的再发现，又巩固了这个传统。梵·高早期的素描比他早期的绘画更能说明他是扎根于传统荷兰风景、肖像和风俗画的。他在风



图 51　梵·高《科日纽撒长老会花园》　1884
钢笔和铅笔画 38. 7×52. 7 厘米　阿姆斯特丹国立文生·梵·高博物馆

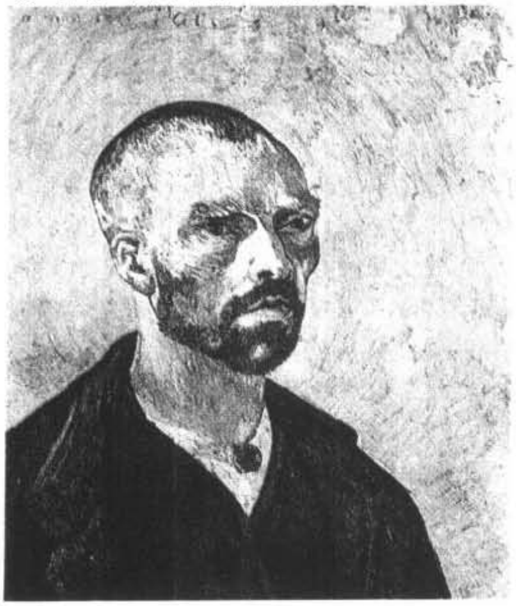
景素描中，通过同样的透视结构，赞美了十七世纪霍贝玛（Hobbema）所喜爱的宽阔田野和低垂的天空。当它发展了一种在画布上用颜料强调线条运动的风格时，他也从未丢弃透视。对他来说，透视的深度具有表现方面的意义和感情方面的意义，这在早期的素描中已经显而易见了（见图51）。在他的绘画中，幻觉的深度和平涂表面的图案之间，表现出了强烈的矛盾。

梵·高在巴黎结识了印象主义画家之后，他的调色板就变亮了。他发现，他唯一深爱的东西就是色彩，辉煌的、未经调和的色彩。他手中的色彩特征，与印象主义者们的色彩根本不同。即使他运用印象主义者的技法，但由于他对于人和自然特有的观察能力，因而得出的结论也具有非凡的个性。这从来都是如此的。

梵·高的激情，来自他所生活在其中的那个世界、来自他所认识的人们所做的按捺不住的强烈反应。这绝不是一个原始人或小孩子所做的那种简单的反应。他写给弟弟提奥的信，是一个艺术家写出来的最动人的故事。信中表明了他高度敏感的知觉力，这种知觉力完全符合他那感情的反应。他敏锐地意识到，自己正在获得效果，这种效果是通过黄色（比绘画史上任何黄色都辉煌、更饱和）或蓝色（象无底洞一般深的蓝色）来取得的。虽然他的大部分色彩观念用来表达对于人物和自然的爱，及其表现过程中的愉快，但他对较深的色彩十分敏感，所以在谈到《夜咖啡馆》（彩图 12）时他说："我试图用红色和绿色为手段，来表现人类可怕的激情"。《夜咖啡馆》是由深绿色的天花板、血红的墙壁和不和谐的绿色家具组成的梦魇。金灿灿的黄色地板呈纵向透视，以难以置信的力量进入到红色背景之中，反过来，红色背景也用均等的力量与之抗衡。这幅画，是透视空间和企图破坏这个空间的逼人色彩之间的永不调和的斗争。结果是一种幽闭、恐怖和压迫感的可怕体验。作品预示了超现实主义用透视作为梦幻表现手段的探索，但是没有一种探索，能有如此震撼人心的力量。

梵·高的宇宙，可以在《星夜》中永存（彩图13）。这是一种幻象，超出了拜占庭或罗曼艺术家当初在表现基督教的伟大神秘中所做的任何尝试。梵·高画的那些爆发的星星，和那个时代空间探索的密切关系，要胜过和那个神秘信仰的时代的关系。然而这种幻象，是用花了一番功夫的准确笔触造成的。当我们在认识绘画中的表现主义的时候，我们便倾向于把它和

勇气十足的笔法联系起来。那是奔放的、或者是像火焰般的笔触，它来自直觉或自发的表现行动，并不受理性的思想过程或严谨技法的约束。梵·高绘画的标新立异，在于他超自然的，或者至少是超感觉的体验。而这种体验，可以用一种小心谨慎的笔触来加以证明。这种笔触，就像艺术家在绞尽脑汁，准确无误地临摹着他正在观察着的眼前的东西。从某种意义上看，实际确是如此，因为梵·高是一位画其所见的艺术家，他看到的是幻象，他就画幻象。《星夜》是一幅既亲近又茫远的风景画，这可以从十六世纪风景画家老勃鲁盖尔（Bruegel）的高视点风景的手法上看出来，虽然梵·高更直接的源泉是某些印象主义者的风景画。高大的白杨树战栗着悠然地浮现在我们面前；山谷里的小村庄，在尖顶教堂的保护之下安然栖息；宇宙里所有的恒星和行星在"最后的审判"中旋转着、爆发着。这不是对人，而是对太阳系的最后审判。这件作品是在圣雷米疗养院画的，时间是1889年6月。他的精神第二次崩溃之后，就住进了这座疗养院。在那儿，他的病情时好时坏，在神志清醒而充满了情感的时候，他就不停地作画。色彩主要是蓝和紫罗兰，同时有规律地跳动着星星发光的黄色。前景中深绿和棕色的白杨树，意味着包围了这个世界的茫茫之夜。



梵·高继承了肖像画的伟大传统，这在他那一代的艺术家里是鲜见的。他对人充满了激情的爱，使他不可避免地要画人像。他研究人，就像研究自然一样，从一开始的素描小品，一直到1890年他自杀前的几个月里所画的最后自画像都是如此（见图52）。福格博物馆藏的这张肖像，是一幅深深打动人心的作品，它如实地表现出疯人凝视的可怕和紧张的眼神。一个疯人，或者一个不能控制自己行为的人，无论如何也不能画出这么有分寸、技法娴熟的画来。不同层次的蓝色里，一些节奏颤动的线条，映衬出美丽的雕塑般的头部和具有结实造型感的躯干。画面的一切都呈蓝色或蓝绿色，深色衬衣和带红胡子的头部除外。从头部到躯干，再到背景的所有的色彩与节奏的组合，以及所强调部位的微妙变化，都表明这是一个极好地掌握了造型手段的艺术家，仿佛梵·高完全清醒的时候，就能记录下他精神病发作时的样子。

塞尚（1839—1906）

在可以被当成二十世纪探索绘画先知的十九世纪画家中间，从成就和影响来说，最有意义的乃是塞尚。他是一个很少为人理解的孤独者。他终生奋斗不息，为用颜料来表现他的艺术本质的观念而斗争。这些观念扎根于西方绘画的伟大传统之中，在包容性方面，甚至属于艺术中最革命的观念之列。塞尚的父亲原是埃克森州的富商，后来成为银行家。塞尚不得不违背父母之命而去从事他的绘画生涯；当初他一旦赢得胜利，便可以不象莫奈和高更那样为糊口而挣扎。当我们看到他那娴熟的绘画和杰出的控制力及沉静感时，很难想到他是一个性情暴

图52　梵·高《自画像》1888　62.2×52.1厘米　马萨诸塞　哈佛大学　福格艺术博物馆　莫里斯·沃特海姆藏

戾、喜怒无常，忽而又进入幻觉之梦的人。他的这种性格，在一些早期的神话人物场面中是显而易见的，这些场面具有巴洛克式的动势和刺激。同时，他还是一个认真学习传统艺术的学生，在卢佛尔博物馆里，他研究过一些大师，从委罗内塞（Veronese）到普桑及德拉克罗瓦。

塞尚的逻辑与情感、理智与非理智的不寻常的结合体，表现了他在绘画中所追求的综合。在他之前，至少是从文艺复兴以来的艺术家，都曾面临着在自然和艺术之间进退维谷的局面，甚至当时他们没有意识到自己进退两难。从十七到十八世纪，绘画日益成为素描对色彩的斗争：十七世纪是普桑主义者对鲁本斯主义者的斗争；在十九世纪是新古典主义者对浪漫主义者斗争，安格尔对德拉克罗瓦的斗争。在艺术学院两个多世纪的影响下，这两种分岐在十九世纪就十分尖锐化了。随着十七世纪官方艺术概念的出现，随着十八世纪有组织的艺术评论和十九世纪艺术史的发展，随着官办艺术学校的扩大，便不可避免地引起有关艺术理论的统一，即巩固那些正确的、合用的教条条文。结果，十九世纪反对官方教条的反叛主义者们，十分合乎逻辑地出现在学院院士谱系的对立面。假若学院坚持从古代选取理想的主题，并以谨小慎微的素描、透视以及薄涂透明油彩的油画来表现，那么库尔贝就会给他们一些正面化的、造型粗犷的十九世纪的农民肖像。这些画毫不掩饰油画颜料的表面起伏不平的质感。在1870年代，印象主义者们都在各自的探索努力中，抛弃了传统的素描，表明他们在视觉方面已有所发现。他们认为，自然中的物体，并不是由明确的轮廓线而彼此孤立地分开。他们想通过光谱式的色彩，来认识这个可见的世界，由此而说明，物体之间的空间，也象物体本身一样，实际上是有色彩的间隔。他们企图摧毁存在于三度空间中的三度实体，去重新创造在有限深度以内起作用的色彩形式的固体和间隔。就是这种破坏性的概念，或者说，至少是轻视三度体量和三度深度幻象之间区别的概念，引起了人们对印象主义的批评，批评它既没有形又不结实。甚至雷诺阿也感到不得不重新研究文艺复兴的素描，以便再抓一些“形”，因为人家说，这些形是印象主义丢掉了的东西。修拉、高更、梵·高各人都以自己的方式，有意识无意识地寻求着一种表现，它是基于印象主义的表现，但又与其迥然有别。

当然，塞尚确信印象主义已经获得了一席之地，并据此去排斥西方绘画中的重要性质。他说过要“使印象主义成为像博物馆的艺术一样巩固的东西”，被文艺复兴所激发出的这句议论常被引用又屡遭非难。显然，他并没有意思去模仿那些前辈大师们，这就是他的绘画史实。他并不认为，文艺复兴或巴洛克的大师们，所考虑的只是对所见自然的简单临摹。他十分正确地认识到，像委罗内塞和普桑这样的艺术家，已经在他们的画中创造了一个类似于但又不同于他们所生活在其中的那个世界。实际上，委罗内塞把基督的乡村世界，变换成了十六世纪威尼斯都市的掺和物。说得更恰当一点，由艺术家的各种体验而形成的绘画，本身是一种独立的真实。塞尚在他的作品中，所寻找的就是这种真实，即绘画的真实。由于他逐渐感到，他的源泉必须是自然、人和他生活在其中的那个世界的事物，而不是昔日的故事和神话。他希望，把这些源泉里出来的东西转换成绘画的新真实。为了这个缘故，他表示了“从自然来重新研究普桑”的愿望。

塞尚的成熟见解，是以他的方式经过了长期痛苦的思考、研究和斗争之后才达到的。在他的后期生活中，用语言怎么也讲不清楚这种理论见解。他的成功，也许更多地是通过在画布上的发现，即通过在画上所画的大自然的片断取得的，而不是靠在博物馆里所做的研究。他在博物馆的艺术中，本能地发现了，他的见解的佐证。其实，在他那些成熟的风景画中已经

知道了的东西，在其它许多方面也表现得很明显，这在早期的一件作品《修士多明尼克舅舅》中可以看到（图53）。多明尼克舅舅是塞尚母亲的胞弟。塞尚根据多明尼克的嘱咐，给他画了这幅穿白衣的肖像。从蓝灰色的底子中，以调色刀的重笔触，铺上雕塑般的颜料，产生出一种立体感。显而易见，这里有马奈和库尔贝的渊源。但是肖像里所显示的个性，即艺术家本人的那种精神，则和他的前辈们不同。作为一件抑制住激情，又不是什么多么特别的肖像画习作，它既属于渐渐逝去的、普遍的古典传统，又属于那种包含着热情、与众不同的个人浪漫传统。这幅画也许是第一次想在巴洛克式的狂热性上，建立起一种均衡或约束，那种狂热性，曾渗透在他早期的人物习作中。塞尚根据马奈的画和对提香绘画的回顾，画过一些《草地上的午餐》之类笨拙的变体画。他在谋杀与抢劫的场面中，驱散了自己内心的冲突。在他受到了印象主义者的影响之后，特别是受到了毕沙罗的影响之后，于1872年间和毕沙罗在奥佛体—奥尔兹一块儿从事过研究，他的观点又回转到他的《狂饮作乐》所想表现的那种狂热性



图53　塞尚《修士多明尼克舅舅》1866
65.1×54厘米　纽约　艾拉·豪普特夫人藏

上来了。在这里已经脱离了那种阴沉的色调和1860年代的雕塑造型，却接近了印象主义者们的淡蓝色、绿色和白色。然而，这幅画的效果与印象主义的很不相同，他把各种灰色和黑色掺和到绿色中去，而且很明显地表现出他迷恋于所画的那种残暴行为。他的画，不同于提香稳重庄严的狂饮作乐的人们；和鲁本斯的类似场面相比，塞尚则更为强烈。塞尚在这个阶段还探索着把人物或物体同周围的空间统一成一个整体的问题。人物的轮廓线很清楚，因而在空间里像雕塑一般。不过，人物断断续续的轮廓线，有时看上去与身体的肉色色块毫无关系。这种轮廓线，开始将固体进行了分解，并用有形的云朵把人群集结成整体，在前移了的背景之中，重复了狂饮作乐者肉体的挣扎。《狂饮作乐》是一幅过渡性的作品，但本身却有巨大的威力，而且是一件提示出塞尚正在前进的那个方向上很有意义的作品。画中的那种博物馆艺术的坚实感，又在出现——但是别有一番情趣。

1880年代，塞尚对于自然、人以及绘画的观念，都集中在一连串庄严的风景、静物和肖像中。这个时期他住在埃克斯，大致和巴黎的印象主义和后印象主义所进行的试验无关，可是像一个神秘的传奇一样，塞尚反而在影响着他们。今天《埃斯泰克的海湾》由于有大量的复制品而到处可见（彩图14），但要认识到当时这幅画是多么革命，那就困难了，这个场面也是从高视点来观察的，这在前面说过的勃鲁盖尔十六世纪风景画里是经常见到的，在早期印象主义的绘画里又得以再生。然而，这幅画的空间，没有像文艺复兴或巴洛克的风格那样，退缩进一种无限深远的透视中去。前景中的建筑物聚拢在一起，紧紧靠近观者。建筑物简化成立方体，侧立面的色彩提得很亮。坚持凡是与画面平行的、呈正面化的色彩形状都具有同一性，凡与画面垂直的色彩形状则不然，因而使建筑物突出了。前景的建筑物和房前屋后的树

木是以赭色、黄色、桔红色和绿色构成的，当它们从眼前变得愈来愈小时，可在清晰度上简直没有差别。虽然前景的房子、屋顶、烟囱和树木等要素，都可以辨别得一清二楚，但却难以想象它们是存在于自然空间的物体。假如我们想找一下围绕着房子和烟囱等实体的空间和空气，我们就会发现，空的空间是根本不存在的。前景房子右边的那些树，在深度上应当离房子稍远些，而实际上，树就在房子旁边，树是用斑驳的色彩形状来表现的。塞尚希望用色彩重新创造自然，他认为，素描是正确使用色彩的结果。在《埃斯泰克的海湾》中，轮廓线就是两个色块的汇合处。既然这些色彩在明度或者色相对比上实际发生了变化，所以它的边缘也就完全限定了。然而，这种限定的特点，倾向于把色块统一和连接成一体，而不像传统的素描手法中，将色块分开。在此画的构图中，塞尚的知觉概念的直觉认识是明显的，修拉曾在科学的教科书里勤奋地研究过这些概念。对塞尚来说，重要的一点就是，他发现眼睛是连续而同时地观看一个景色，这就给予绘画的结构构成以深刻的含意。

毋庸置疑，塞尚是二十世纪立体主义和抽象绘画之父，但是，即使在他生命之末，也从



图 54　塞尚《狂饮作乐》　1875—76
38.1×47厘米 获誉的艾夫里尔·哈里曼夫人藏

未有过任何想完全脱离现实的愿望。当他说起“锥体、圆柱体和球体”的时候，也没有把这些几何形状当做最终结果，也不想把风景或静物最后加以抽象。抽象对于他是一个方法、一个中间站，在这里，他剥去了他所看到的无关紧要的枝节问题，旨在重建作为独立绘画的自然景致。所以，最终的结果，就很容易地从原始的母题中辨认出来，对于这些景致所进行的大量拍照可以得到证明。但是也有着本质上的不同，绘画除了各个部分具有独到的真实以外，它是一种类似。

《埃斯泰克的海湾》的中景部分是海湾，这是一片强烈浓重的色块，各种各样的蓝色，从画布的这端延展到另一端，建立起经过细致融合的笔触。海湾的后面，是一排蜿蜒起伏的小山，山的上空是淡淡的、柔和的蓝天，里面只加了一些极淡的玫瑰红笔触，像是落日的余辉。艺术家在画的边缘切断了空间，这种切断空间的手法具有否定在深度中消退幻觉的效果。海湾的蓝色，甚至比前景的褐色和红色更强烈地表现自己，结果空间变得模棱两可又相类似。我们必须把它当做深度中的全景画来理解，同时又把它当做在画表面上搞色块排列组合来理解。

尽管塞尚有过不停的斗争和犹豫不决以及不满意的时候，但在这一件作品中他要干的事无疑是取得了辉煌的成功，这是毫无疑问的。塞尚之所以能够建立一个新的绘画概念，并对二十世纪绘画的行程发生了六十多年的影响，乃是靠了印象主义者们的色彩和瞬间幻象，以及古代大师们的训练和坚实的结构，更重要的是靠了他那观察自然的强烈而敏感的知觉。

塞尚是那样一心一意地献身于风景、肖像和静物各个主题，世界上的艺术家很少有人能比得上他对艺术史的贡献。为了理解这个事实，就有必要弄懂他的这些主题所包含的共同问题。他参予了所有这些主题的再创造，或景色、物体和人物的再现。在《静物苹果篮子》(1890—

94，彩图 15）以及其它许多静物中，塞尚在表现上所获得的成功甚至超过了巴尔扎克的言语描述。对于塞尚来说，如同其他的前辈和后辈艺术家一样，静物的魅力显然在于它所涉及的主题，也像风景或被画者那样是可以刻划和能够掌握的。塞尚仔细地安排了倾斜的苹果篮子和酒瓶，把另外一些苹果随便地散落在桌布形成的山峰之间，将盛有小糕点的盘子放在桌子后部，垂直地看也是桌子的一个顶点，在做完这些之后，他只是看个不停，一直看到所有这些要素相互之间开始形成某种关系为止，这些关系就是最后的绘画基础。这些苹果使塞尚着了迷，这是因为散开物体的三度立体形式是最难控制的，也最难融汇进画面的更大整体中。为了达到目标，同时又保持单个物体的特征，他用小而扁平的笔触来调整那些圆形，使之变形或放松或打破轮廓线，从而在物体之间建立起空间的紧密关系，并且把它们当成色块统一起来。塞尚让酒瓶偏出了垂直线，弄扁并歪曲了盘子的透视，错动了桌布下桌子边缘的方向，这样，在保持真正面貌的幻觉的同时，他就把静物从它原来的环境中转移到绘画形式中的新环境里来了。在这个新环境里，不是物体的关系，而是存在于物体之间并相互作用的紧密关系，变成为有意义的视觉体验。画完此画七十年之后的今天，当我们来看这幅画的时候，仍然难以用语言来表达这一切微妙的东西，塞尚就是通过这些东西取得了他的最后成果的。不过，我们现在能在不同的水平上领悟到他所达到的美了。他是绘画史上的一位伟大的造型者，伟大的色彩家和明察秋毫的观察家，也是一位思绪极为敏捷的人。

这幅静物像他的许多静物一样，也可以说是一幅风景。赭色的前景、淡蓝的背景、桌布的“雪峰”以及散落在场景之中的苹果的偶然秩序，所有这些都使我们联想起《埃斯泰克的海湾》或圣·维克多山的许多景色。他的人物习作，像《玩牌者》（见图 401）的各种稿本，使人想到他在绘画中追求厚重、封闭的建筑感。在《穿红背心的男孩》（彩图 16）中，包围着空间的装饰帘子亦是如此。1890 年以后，塞尚的笔触变大，更具有抽象表现性。轮廓线也变得更破碎、更松驰。色彩飘浮在物体上，以保持独立于对象之外的自身的特征。这些倾向，导致了他临终前几年的那些奇妙的自由绘画。《圣·维克多山》（1904—06，彩图 17）就是这类绘画的杰作之一。笔触在这里起了优秀交响乐团里独奏家的作用。每个笔触都根据自身的作用，很得当地存在于画面之中，但又服从于整体的和谐。这幅画里既有结构又有抒情味，人们可以看到，艺术家达到了古典主义和浪漫主义、结构和色彩、自然和绘画的综合。它属于文艺复兴和巴洛克风景画的伟大传统，然而，又像眼睛所看到的那样，它又被看成是个人知觉的极大积累。画家将这些分解成抽象的成分，重新组织成新型的绘画的真实。

惠斯勒（1834—1903）

尽管伦敦和巴黎很近，但是，法国印象主义和后印象主义对英国绘画发生的影响却小得令人瞠目。莫奈和毕沙罗在 1870 年至 1871 年间住在英国，对英国风景画传统尤其是透纳的作品有了比较好的了解。毕沙罗的儿子吕西安（Lucien，1863—1944）于 1890 年定居英国，在那儿他把一些年轻的艺术家们引向新印象主义，但影响也是微乎其微的。从 1870 年代以来，英国一直举办当代法国艺术展览，而在格拉夫顿美术馆举办的著名的 1905 年展览是一个高潮，但是所有这一切，似乎都未对英国的绘画产生过重大的影响。十九世纪之末，出自康斯太勃和透纳的英国风景画传统其势不衰，而且拉斐尔前派（Pre－raphaelite）运动维持了它的统治地位。在这个世纪之末，伦敦最接近于革命的艺术家，也许是美国人惠斯勒（James A. McNeill Whistler）。惠斯勒于 1859 年定居伦

敦，在这之前他在巴黎住了几年。惠斯勒受马奈的影响很深，他的一些早期肖像，如《艺术家的母亲》和《托马斯·卡莱尔》(图 55)，把马奈控制画面深度的试验，进一步引向平展和装饰性图案。惠斯勒是受到日本版画平展图案影响最大的艺术家之一。虽然他肯定受过印象主义的影响，但是，他的兴趣却在于利用印象主义的形式，主要是在情绪的创造中来运用这种形式。这种情绪是由在抽象边缘的形式所唤起的（图 56）。

惠斯勒是个好奇而永不满足的艺术家。从许多方面来看，他似乎创造了一种边缘性的纯抽象艺术。早在 1860 年代，他就把他画的那些肖像看做是“排列”(arrangement)，并别出心裁地使用了音乐的形象，例如他用“夜曲”或“交响曲”作标题，从而强调他的作品的非自然主义的特征。但是，他在伦敦的四十年间，对英国绘画的影响是微不足道的，而且他自己的艺术逐渐转变为一种装饰形式。

英国本土的绘画对法国印象主义和后印象主义所持的慎重态度，可以在斯蒂尔（Phi—lip Wilson Steer，1860—1942）的风景画以及西克特（Walter Richard Sickert，1860—1942）的剧院和音乐厅中看得最明白。斯蒂尔有一段时间受到莫奈和惠斯勒突变光色的影响，不过，倒头来还是回到了康斯太勃和透纳的本土风景画传统上来。他在这种传统中创作出了正统的，但没有什么创新的画。

像斯蒂尔一样，西克特一生漫长。他经历了早期现代绘画的大多数发展阶段，创造了一种独特的传统，这种传统扎根于印象主义和后印象主义，然而又强烈地包含着英国本土的路子。他的艺术，在许多方面反映了法国印象主义者、野兽派和纳比派画家的试验。虽然他把德加和劳特累克改编为英国版本的作品留给了我们，但这些作品还是非常明确地属于维雅（Vuillard）和波纳尔（Bonnard）的风俗画天地。



图 55　惠斯勒《黑和灰的排列，第二号：托马斯·卡莱尔》　1872　171×143.5 厘米
格拉斯哥艺术馆和博物馆



图 56　惠斯勒《黑和金的夜曲：散落的焰火》1874
60.3×46.7 厘米　底特律艺术学院　德克斯特·小费里赠

第二章　向二十世纪过渡

现代建筑的起源，十九世纪的先驱们

不了解十九世纪的一大批先行者，像库尔贝、马奈、莫奈、高更、梵·高以及塞尚，要想了解二十世纪画家的创作倾向和探索活动是不可能的。但是，我们很难说，二十世纪的建筑师、雕塑家们和十九世纪的先行者们之间，也是这种关系。在十九世纪之末，过去和现在之间的决裂，却是突然发生的。在建筑中，十九世纪继续和扩大了风格上的复杂样式，这是十五世纪以来在欧洲，十六世纪以来在美洲占据统治地位的样式。1800年，新古典的复兴，更确切一点地说是考古学上的复兴，胜于它的文艺复兴和后文艺复兴先驱者的复兴，进而包括了新希腊的复兴，在欧美完全确立了它的占主导地位的风格。但是，十八世纪末以来，特别是在美国，一种哥特复兴式风格获得了明显的势头。这种势头在十九世纪前半期继续前进。这一运动，与文艺复兴古典主义和巴洛克古典主义的复兴结合了起来，产生了十九世纪末和二十世纪初具有纪念意义建筑的主体部分。

十九世纪的工业和工程

十九世纪以来，新建筑思想的出现，是以扩大工业化和推广使用新材料的工程为线索的。值得注意的材料有铁、玻璃和空心陶砖。自十八世纪以来，尽管间或有些用铁的例子，只是在1800年之后，在英国的工业建筑中，用铁做为结构构件才变得相当普遍。十九世纪的前半期，隐蔽结构的铁骨架，已在各种类型的建筑物中运用，而外露柱子和装饰铁结构的出现，特别是在非传统的结构之中，有布赖顿的皇家别墅（图57、58)。铁还进一步扩大应用在遍及欧洲的许多铁路桥梁建筑上（图59)。在十九世纪的前半期，普遍在商业博览或市场建筑上加盖铁和玻璃屋顶，那真是干劲十足，特别是在巴黎。在花房设计中，铁制的玻璃框架取代了木质架，随之也就扩大了整个使用范围。1847年由霍瑞（Hector Horeau）设计的巴黎“冬季花园”（后来毁掉），尺寸为300×180英尺



图57　纳什　皇家别墅　英格兰　布赖顿　1815—23



图 58　纳什　皇家别墅　厨房　英格兰　布赖顿
1818—21

(91.44×54.86 米)，高度达 60 英尺（18.29 米)。在这类作品中，作为纪念碑式的全玻璃、全金属结构概念的创造者，则是帕克斯顿爵士在 1851 年为伦敦博览会所创作的水晶宫，这是一个伟大的先例（图 60，61)。新型铁路车站的站棚，干脆因为它的结构就根本没有什么传统，所以它有条件用铁和玻璃，去完成最大胆、最富有独创精神的建筑物。巴黎的圣·拉查火车站，在光线、空间和运动方面，向莫奈提供了新的经验。支起铁和玻璃拱券的裸露铁柱，渗透到一少部分传统结构之中，如莱布鲁斯特设计的圣——金尼维夫图书馆（图 62)。在 1850 年以前，由于可锻铸铁在细部装饰里的运用，结果使予制工艺获得了重要发展。但是，以此后几十年间，多半是因为在建筑中复兴东方的理论家们的说教，在结构上和装饰上用铁的劲头衰落了。只是在十九世纪的最末尾，由于新艺术运动新的非传统风格的兴起，金属才再一次



图 60　帕克斯顿　伦敦　水晶宫　1851

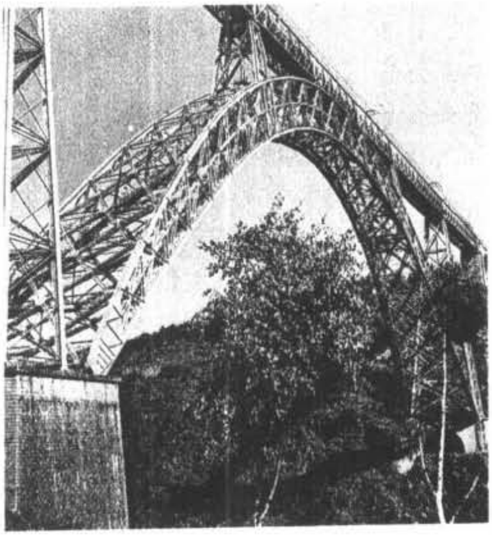


图 59　埃菲尔　特鲁伊桥　法国　加拉比
1880—84

图 61　帕克斯顿 伦敦 水晶宫（室内） 1851



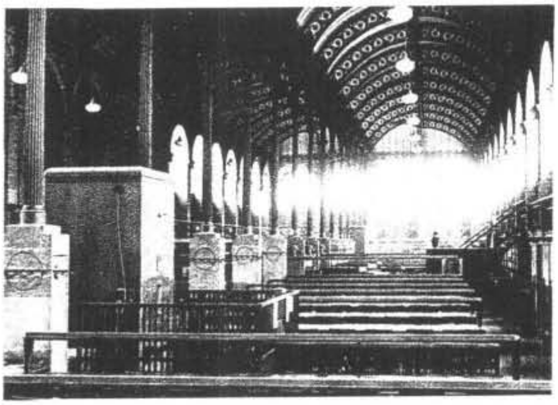


图 62 莱布鲁斯特 巴黎 圣—金尼维夫图书馆阅览室 1843—50



图 63 戛涅 巴黎 歌剧院 1861—74

作为建筑构件出现，为二十世纪建筑能更多地运用打下基础。

在建筑中，如同在装饰艺术中一样，在十九世纪的后半期经常出现欣赏格调沿革当中的低潮。十九世纪初期的古典和哥特复兴，被精雕细琢的文艺复兴和巴洛克复兴所取代。巴黎歌剧院（1861—74，图 63）大概就是一个极端的例子。这一切陈陈相因，流传到二十世纪的公共建筑和纪念建筑的官方风格。居住建筑或住宅建筑，以历史风格的杂烩为特点；大量性的出租公寓，则是以结构上的蹩脚货为特色，这与工业革命以来城市大规模地增长有关。

十八世纪末和十九世纪期间，机械产品大量地增长，要求发展大量的消费品，要求更新更便宜的机械产品。出自这种需要，大量的商场在十九世纪初兴起。大批现代广告的信条是：只有最华丽、最无独创性以及最俗气的产品才会卖掉。到 1851 年伦敦博览会的时候，大量盛装打扮的加工产品，在帕克斯顿玻璃和金属的水晶宫里展出，竭力表现夸耀机械经济危机所带来的没落低下的欣赏口味。

对于这种没落所作的解释，是很不容易切中要害的，几乎没有一种单独的解释，能够恰如其分。直到十九世纪浪漫主义的革新者像威廉·莫里斯（William Morris），才得出一个答案，他的答案很简单：机器是祸根。是机器摧毁了有个性的手工技艺的价值，过去艺术家们所达到的高水平业已停止了。但是，十九世纪的机器和今天的计算机一样，离开了人的控制，也就不能起作用，人的因素还是相当重要的。至于机械产品，毫无疑问，就连最令人讨嫌的维多利亚式纺织品和陶器的设计和制造者们，也认识到雷同的美，就像顾客也会被产品合适的价格所吸引一样，至少富裕的制造家和微薄的顾客的家庭环境，是有本质的不同的。莫里斯，这位诗人、画家、设计师和社会改革家，发起了一场后卫战，来反对新兴商业平民化的浪潮。为了寻找答案，他倒转了时钟，去复兴中世纪手工艺传统。他被一种浪漫主义的谬见所包围，实际上，这正是他所攻击的学院派、折衷复兴传统的一部分。尽管莫里斯所得出的一些结论应受到批判，但作为一种欣赏格调，从鉴赏以及质量的观念来看问题，情况就不是这样了。

英国和美国的住宅建筑

欣赏格调、鉴赏以及质量的观念，是韦布（Philip Webb，1831—1915）风格的标志。在 1869 年，莫里斯请这位建筑师给他本人在肯特的贝克斯利·希思设计住宅。英国的韦布和肖

(Richard Norman Shaw，1831—1912）的住宅建筑，如同美国的理查森（H·H·Ri—chardson，1838—1881）和怀特（Stanford White，1853—1906）一样．在走向理性建筑的第一步时，许多作品都是成功的。莫里斯的住宅红屋（图 64），照他自己的意思，要设计成一般哥特式。但韦布却自由地解释了这条指令，把它搞成了一种简朴的、传统的、红砖、坡顶的都铎式哥特庄园住宅。他引进了古典的安妮皇后式窗子的外面细部，一个摩尔式拱形廊道。任凭各个要素不尽相同，整个外观效果却十分协调、紧凑、统一。平面是一个开敞的宽 L 型，采光良好、舒适而有效果的房间，安排在这个不对称的图案上。

韦布的城镇和乡村住宅，继续证明他是把借来的风格与合乎功能地布置平面，和谐地结合到了一起，预示了二十世纪实验性建筑的概念。肖的风格的发展，可以举 1888 年伦敦的皇后之门 170 号的住宅为例。建筑师最后还是返回到 18 世纪英国城镇住宅的优雅传统。在这个典型里，要求多窗的立面具有简朴和明晰的比例，以促使创造一个开放的气氛，适于居住的室内光线和宽畅的比例。

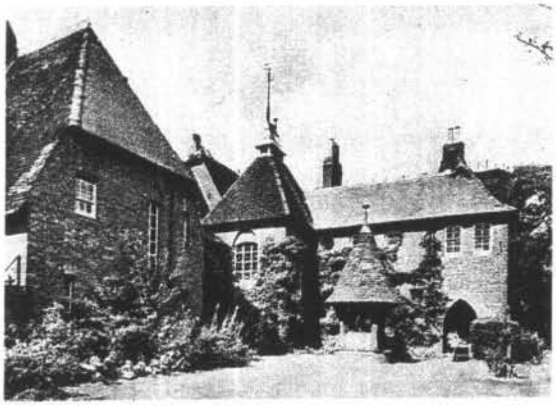


图 64　韦布和莫里斯　红屋　英格兰　肯特贝克斯利·希思　1859—60

这种思想似乎也启发了理查森和怀特的美国住宅建筑，这也是扎根于历史上的风格的。意识到了肖的实验，理查森也发展了他自己的风格，把地方性的美洲传统和中世纪的欧洲熔为一炉。马萨诸塞州坎布里奇的斯托顿——赫尔伯特住宅（1883，图65），是他最惯用的木瓦风格住宅之一，后来演变成东海岸的杰出风格。其主要外轮廓使人想起罗曼式和哥特式的传统。但从建筑上说，这些外观上的东西，比起他所关心的室内舒适性方面的宽畅、屏风式的入口和宽大的窗户来，意义就小得多了。无装饰的木瓦式外观，把住宅的主体结构包围了



图 65　理查森　斯托顿—赫尔伯特住宅　马萨诸塞坎布里奇　1883

起来，创造出一种简朴和统一的感觉，从而使它脱出了特定的时间和空间。

尽管怀特这位最有影响的天才设计师，对于麦金、米德和怀特事务所在美国的公共建筑上推行学院派的古典主义长达半个世纪之久，要负一定的责任，但他的能力却是无可否认的。在他的住宅建筑中，他懂得美国殖民地建筑的性质，而且与肖和韦布一样，他也能以历史的或地理的风格，去选择最适宜的特殊场合或解决特殊的问题。罗德岛布里斯托尔的 W·G·劳住宅（图 66），是木瓦风格的精彩的实例，与罗德岛新港一般赶时髦和常见的折衷主义怪物

相比，是带有革命性的。虽说在某些地方象是一个放得大大的瑞士小屋，但劳住宅依然堪与二十世纪试验性的建筑相匹敌。它基本上和历史风格没有联系。扩大了的门廊和多窗户的立面，赋予一种开朗的效果，而包罗万象的大型坡屋顶，是形成统一的要素。

二十世纪的建筑历史，是在十九世纪的技术上生根的。铁或钢的实验，第一次运用到发展铁路运输所需要的新桥梁上去。新型的建筑物，如火车站、百货店以及展览大厅，这些都无传统可言，因而可以无顾忌地大规模应用金属框的玻璃片。许多最富有革命性的概念，第一次被相当规模的私人住宅和小型工业建筑所接受。这些概念强调功效、方便和美观，从非装饰性的形式关系中出现，无须借用什么历史风格，而是形式跟随功能。英国的韦布和肖，美国的理查森和怀特这些先驱者们的努力，后来让布列颠群岛的沃伊齐（Charles F. Vo－ysey）、麦克莫多（Arthur H. Mackmurdo，1851—1942）和麦金托什（Charles Rennie Mackintosh）设计的重要试验性住宅、和美国的莱特（Frank Lloyd Wright）革命性的住宅设计所延续下来。

沃伊齐的壁纸和纺织品，甚至比莫里斯的工艺美术运动（arts—and crafts）对大陆上新艺术运动的影响更直接。他所设计的家具，是矩形的古典形式。其比例的轻巧，预示了更为先进的包豪斯家具。对沃伊齐的建筑具有重要影响的是麦克莫多（1851—1942），他在结构上一举淘汰了几乎所有可以想到的十八世纪的英国建筑，在风格上超越了肖和韦布，如他自己的住宅和他设计的利物浦展览大厅。1891年沃伊齐在贝德福公园设计的一座住宅（图67），成组门窗洞的抽象韵律与毫无装饰的宽阔白墙形成的对比，有一种惊人的独创性。在他后来的乡村住宅中，大概是由于业主的坚持，他转而推出一些更传统的都铎式和乔治亚式；但是，他仍然以简单而粗略的手法来处理这些住宅。平整的墙面上清晰的窗户，处理得十分轻快而



图67 沃伊齐 福斯特住宅 伦敦 贝德福公园 1891

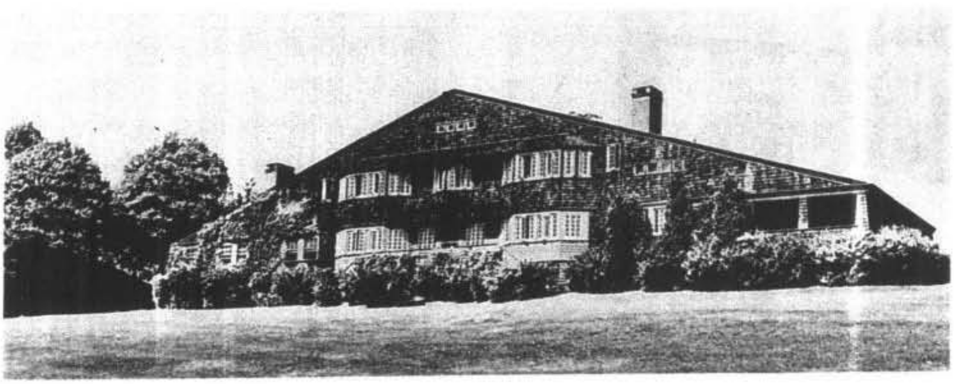


图66
怀特
W·G·劳住宅
罗德岛
布里斯托尔
1887

洗炼。

格拉斯哥是十九世纪末英国建筑最引人注目的实验中心，对麦金托什个人来说尤其如此。在他创作生涯的伊始，最值得重视的建筑作品就是1898—1899年所建的格拉斯哥艺术学校，以及1907—1909年增建的图书馆(图68、69)。这座建筑物的特色，依然是简朴、明朗和富有纪念性。特别是内部空间的组织，不单是合乎功能，而且还高度表现了它的功能。巨大的矩形画室窗户，嵌在厚重的石头立面里，形成一种虚与实的均衡。外墙为沉重的矩形，被一种偶然弯起的砌筑构件所缓解，并让那些富于幻想的细部进一步减轻。特别是铁件，显示了它与新艺术运动的关系。加建的图书馆是一个高大的高侧窗式房间，周围绕以挑台。用矩形的梁柱，创造出一系列的景观，变成了三度立体的几何抽象。

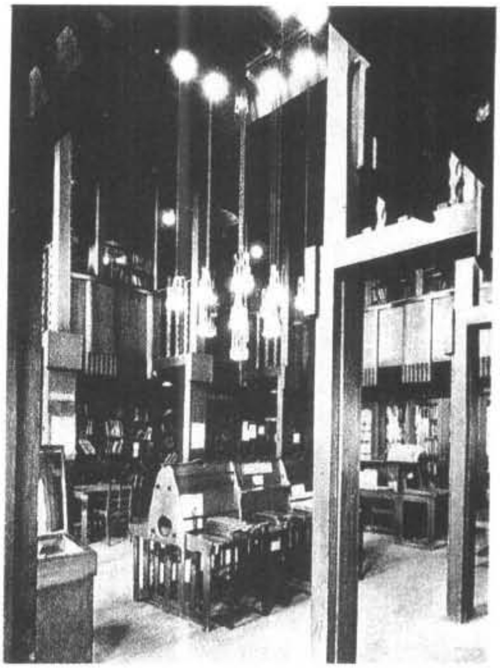


图69 麦金托什 格拉斯哥 艺术学校 图书馆 1907—09

在格拉斯哥艺术学校图书馆，所看到的一连串错综复杂的室内景致，在英格拉姆大街的克兰斯顿茶室，同样也可以看到(1897—1898，1907—1911，图70)。室内设计的大多数细部、家具和墙上的绘画，都是出自麦金托什和他的夫人麦克唐纳(Margaret Macdonald)的手笔。垂条式的矩形隔断和家具，以及墙上的曲线条的形体设计，说明在形式上充满新艺术运动精神的对比。这种装饰，与克里姆特(Gustav Klimt)所发展的绘画，以及维也纳分离派(Vienna Secession)十分接近，事实上，



图68 麦金托什 格拉斯哥 艺术学校(立面) 1898—99

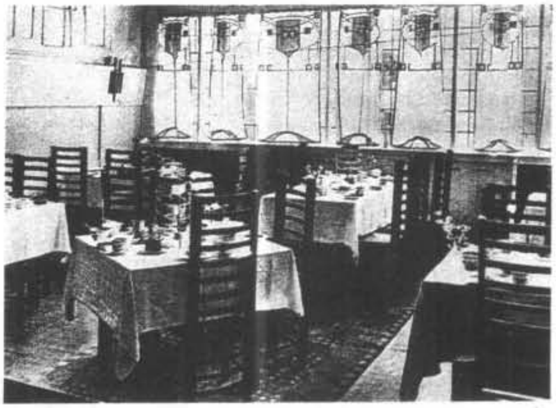


图70 麦金托什 格位斯哥 英格拉姆大街的克兰斯顿夫人的茶室 1897—98，1907—11

可能预示并影响了他们。1900年和维也纳分离派一起举行展览会，他的建筑设计、家具、玻璃、搪瓷等曾轰动一时。

在1900年以后，英国在建筑领域的领导地位，特别是由肖、韦布、沃伊齐和麦金托什设计的住宅和小型公共建筑所争得的地位急剧衰落。在美国，莱特及其少数追随者们，在独立住宅建筑方面，继续进行着壮观的实验。但是，在许多年间，甚至莱特本人几乎也没有接受大型建筑的委托。面对学院派折衷主义的巴黎美术学院传统，沙利文（Louis Sullivan，1856—1924）和芝加哥学派建筑师先驱们的努力终于停顿下来。此后三十年间，这种传统在美国的公共建筑设计上，占据着统治地位。

芝加哥学派，摩天大楼的起源

在美国，现代建筑可以说是披着罗曼式建筑的装饰外衣出现的，这点可以从理查森的作品看到。在他设计的马歇尔·菲尔德百货批发商店中（图71，现已毁），理查森通过分层使用红色密苏里大理石和褐色砂石的岩石表面砌体，结合极为开敞的窗洞，形成一种纪念性体



图71　理查森　芝加哥　马歇尔·菲尔德百货批发商店（1930年拆除）1885—87

量的效果。安排在连续递减拱列中的窗户，反映出从地面到屋顶的砌筑墙体逐渐变窄，与内部空间结合为整体，而不是在外墙上按一定间隔简单地打洞。虽然在体量和稳定性方面是罗曼式的，但菲尔德大楼把装饰性的细部维持在最少的程度，实际上是传统观念中所没有的一种风格，它是直接影响到现代建筑芝加哥学派形成的一个原型。理查森逝世以后，他对美国建筑的积极影响，被愈来愈多的年轻美国建筑师的消极因素抵消了。他们是从巴黎美术学院的学院派环境中学成归来的。特别是精力旺盛的麦金、米德和怀特事务所，在美国的公共建筑方面所建立的古典主义堡垒，还不能完全除掉。与芝加哥的伯纳姆（Burnham）和鲁特（Root）合作，麦金设计了1893年芝加哥世界



图72　伯纳姆和麦金　芝加哥　世界博览会　1893

博览会，这是一个庞大而有高度组织性的准罗马式（quasi-Roman）的城市规划。建筑在博览会中的闪灼着白光的柱廊（见图72），曾使一代建筑师惊叹不已。毫无疑问，也就拖住了美国同时期进行建筑探索的后腿。

就在这个时候，伯纳姆和鲁特在芝加哥设计的两个最重要的早期摩天大楼，在某种程度上取代了博览会设计的荣耀，它们是蒙纳诺克大楼（图74）和瑞莱斯大楼（图75）。整个19

世纪，结构的钢铁产品在不断改善，允许商业建筑拔高，这是城市日益拥挤所产生的要求。与此同时，还不时地有些试验，在增加窗户的尺度，以超过文艺复兴式的宫邸所表现出来的尺度。1870年的芝加哥，还谈不上是一个有建筑风格或特点的城市，而且到处充斥着匆匆忙忙



图73 詹尼 芝加哥家庭保险公司大楼（1929年拆除）1883—85



图74 伯纳姆和鲁特 芝加哥 蒙纳诺克大楼 1891

建起来的轻捷骨架的木结构，1871年的大火，使大批建筑物化为灰烬。这一把火，给这个新型的大都会创造了条件，为利用一百多年来欧美发展起来的新建筑技术和材料，清除了场地。

芝加哥家庭保险公司大楼（图73），是1883年和1885年间，由建筑师詹尼（William Le Baron Jenney）设计的。它只有十层高，并不比已经在纽约建造的其它早期摩天大楼高。它的重要性在于，它真正体现了摩天大楼的结构，外壳砌体的重量由内部金属骨架承担着。尽管詹尼后来并没有把这一革新结合电梯的发展而有所前进，但他为商业建筑的无限升高，以及

图75 伯纳姆和鲁特 芝加哥 瑞莱斯大楼 1890—94

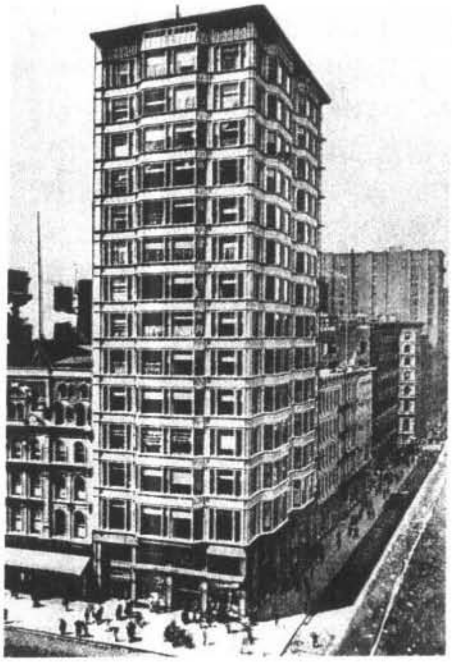




图 76　霍拉伯德和洛奇　芝加哥　塔科玛大楼　1887—89



图 77　沙利文　密苏里　圣·路易斯　温赖特大楼　1890—91

为摩天大楼的创新铺平了道路。塔科玛大楼(图 76)建于 1887—1889 年，是霍拉伯德(Holabird)和鲁特的年轻建筑事务所设计的。他们把主要立面完全架在金属骨架上，并且用数量极少的砖和陶面砖贴面，清楚地表现其结构的本质。伯纳姆和鲁特的瑞莱斯大楼完工于 1894 年，通过墙的取消以及把立面当成一个玻璃盒子来开洞，说明建筑师们已经懂得了金属框架结构所涉及的一些问题。作为支承构件的实体部分，在当时已经缩减到最小限度。在这里第一次表明，二十世纪摩天大楼的概念，是一个框在金属格结构里面的玻璃壳子。

由于大火造成的机会，吸引了众多的东方和欧洲建筑师来到芝加哥，其中有艾德勒(Dane Dankmar Adler)。1879年他被一位年轻的波士顿建筑师沙利文约到一起。在1887年，艾德勒和沙利文的事务所雇用了一名二十岁的绘图员名叫莱特(1867—1959)。艾德勒和沙利文于1890年以他们在圣·路易斯搞的温赖特大楼，而跻身于摩天大楼的行列(图 77)。在温赖特大楼的设计中，沙利文以强调垂直感的手法，来处理摩天大楼的设计问题，壁柱几乎不间断地贯通整个建筑的高度。与此同时，他似乎已经认识到了摩天大楼设计所面临的一个特殊问题：即摩天大楼实际上是由大量的重叠的水平层，所组成的一个高层建筑问题。因此，他用窗下的饰带，来强调独立的楼层。带子一直到屋顶楼层，用一个突出的檐口，盖在建筑物上，这样一来，又把建筑物带回到了水平式。

纽约布法罗的信托银行大楼（现在的咨询大楼，图 78)，是沙利文设计的早期摩天大楼的第一个杰作。首层柱廊的处理，强调了内部空间的开敞性。两窗之间优美的壁柱，几乎占了整个建筑的高度，随后在屋顶之下，用雅致的拱券把主要立面和壁柱联结起来。屋顶凹下去的椭圆形窗是很轻巧的，比温赖特大楼的窗子要开敞得多，而且最顶上的檐口弯成非常优美的曲线。沙利文著名的装饰，是一种很浅的铺



图 78　沙利文　纽约　布法罗　信托银行大楼（现在的咨询大楼）　1894—95

满整个表面的图案，罩满了建筑物的上部。既可以帮助统一立面，又可以强调贴着陶面砖的金属骨架，它轻巧而无重量，是个装饰性的表面，而不是承重构件。

沙利文最后一个大型商业建筑是芝加哥卡森·皮里·斯科特百货公司大楼（图 79）。它的兴建分为 1899—1901 年和 1903—1904 年两个阶段。这个建筑物的装饰（大概这是美国对国际新艺术运动的主要贡献），被局限在头两层的一条长装饰带上，表面布满了冲压的金属装饰。在这条饰带的上方，窗户和墙都处理成矩形，而且非常朴实。窗户很大，是照芝加哥风格进行分割的，中间一大块固定扇，边上是窄的可启扇。窗户强调的是水平而不是垂直方向。水平的楼层环绕着立面，突出内部空间的外在表现。

虽然芝加哥学派建筑在二十世纪的头十年中，仍然保持了它的活力，但是，新的学院派也正在获得生息。它们不但侵扰了所有的公共

图 79　沙利文　芝加哥　卡森·皮里·斯科特百货公司大楼　1899—1901　1903—04



图 80　吉尔伯特　纽约　伍尔沃思大楼　1913



建筑和绝大多数的居住建筑，而且还把商业摩天大楼的结构隐藏起来，缠上哥特式或新古典主义的装饰外衣。特别是在纽约，摩天大楼升得愈高，就愈失去清新的形式和透彻的功能主张，这些主张曾是芝加哥学派的标志。在1931年，吉尔伯特（Cass Gilbert）设计的伍尔沃思大楼已经达到了792英尺（约241.4米）有五十二层（图80）。它竟毫无目的地罩上了后期哥特式的石头外壳，从而加大了重量，隐藏了金属箱形结构框架。附带说明一下，这里讲到的现在摩天大楼建筑，是在美国出现并大量发展的，而在欧洲大陆上的情况，后面的章节里加以讨论。

现代雕塑的起源

自十七世纪以来，只是在二十世纪里雕塑才第一次以一种主要艺术的姿态出现。最近六十年内，雕塑的发展甚至比绘画还值得关注。绘画革命获得了成功，这场革命，是反对十四世纪以来坚不可摧的伟大传统背景的。在十九世纪，尽管为数不多的学院派名流的顽固作用占优势，但绘画仍不失为伟大的视觉艺术。在十九世纪的七十二年间，产生了像戈雅、布莱克、大卫、安格尔、籍里柯、德拉克罗瓦、康斯太勃、透纳、柯罗、库尔贝和马奈这样的艺术家。同一时期，在雕塑方面领先的人物是坎诺瓦（Canova）、索瓦尔森（Thorwaldsen）、吕德（Rude）、恩格（David d′ Angers）、巴莱（Barye）、卡皮奥（Carpeaux）、达鲁（Dalou）、佛吉里（Falguiere）和缪尼尔（Meunier）。这些人当中，大概只有坎诺瓦和卡皮奥享誉不断。如今受到推崇的杜米埃的雕塑，是过去不曾公开的雕塑，直到最近"发现"为止，很少为世人所知或欣赏。

十八世纪也是一个绘画盛于雕塑的世纪。在那个世纪里，只有雕塑家乌顿（Jean-Antoine Houdon），才可以和瓦托（Watteau）、布歇、弗拉戈纳尔（Fragonard）、瓜迪、太波罗或戈雅这样的画家相比。在二十世纪之前，十七世纪是最后一个雕塑的时代，后来，主要的人物是巴洛克雕塑家贝尼尼（Bernini）。在美国，除了一两个开创性的人物，如圣·高登斯（Augustus St. Gaudens）能数得上之外，从有史以来一直到二十世纪，雕塑家都是些第二流人物。

当我们想到，从古埃及一直到十七世纪，雕塑在艺术史上总是占主导地位的时候，这种衰落现象的出现，也就更加引人注目了。这种衰落，并不是缺乏赞助。虽然十八世纪雕塑家所接受的大型公共性雕塑任务的委托，比文艺复兴和巴洛克时期要少一些，但十九世纪的雕塑纪念物则是堆积如山，充斥于公园、广场或装饰在当时的建筑物上。可是在这个时候，学院派的古典主义在雕塑的传统方面已经形成一套僵硬的枷锁，雕塑家除非俯首就范，否则就不可能受委托，甚至无立足之地。富于探索精神的画家，往往还可以找到开明的私人赞助者和团体；可是，对雕塑家来说这就难了，因为他的手段以及十九世纪雕塑的传统，生来就是一种纪念性的、公共性的艺术。

罗丹（1840—1917）

奥古斯特·罗丹出现在巴黎艺术舞台上的时候，已经是上世纪的中期之后。罗丹的成就在于，他几乎是单枪匹马地重新设置了雕塑的教程，并且给艺术一个推动力，促动了一个重要的复兴运动。没有一个画家，甚至像库尔贝、马奈、莫奈、塞尚、梵·高或高更等人，在现代绘画中，能有罗丹在现代雕塑中所占的地位。罗丹的雕刻艺术如库尔贝的绘画那样，运用了一条最简短的"返回自然"的道路，开始了他的革命，并有一种反对学院派善感的理想主义



图 81 罗丹《塌鼻男人，面具》1864 青铜 高 31 厘米 华盛顿特区 史密森协会 赫什奥恩博物馆和雕塑公园

的作用。他所做的《塌鼻男人》(图 81)，官方沙龙认为它是冒犯现实的作品而被打入冷宫。他对大自然的再实践，同中世纪和文艺复兴艺术的再实践，更准确一点说，同多那太罗（Donatello）和米开朗基罗（Michelangelo）结合了起来。尽管许多学院派的雕塑高唱文艺复兴盛期的调子，还是文艺复兴识破了许多世纪以来对原有作品所进行的大大掩盖原作光辉的模仿。在罗丹的眼中，多那太罗和米开朗基罗仿佛是当代的大师，自己就是他们的门徒。因此，他打破常规，用他自己的神明，去反对学院派的名流们。

罗丹在现代雕塑解放中所获得的成就，是属于第一位的而不是属于哪一类的。他对于题材、空间、运动、光线和材料的处理，在他的同代人当中都可以找到原型和同类。但是，十九世纪里没有别的雕塑家，在雕塑的全部要素和问题方面，受到过可以和罗丹相比的在想象力和创造性方面的挑战。在他的时代，也没有别人能找到他这样杰出的答案。

自有史以来一直到二十世纪，雕塑的基本主题就是人体。就人体而言，可以表现成单体的或组合的，行动的或静止的。雕塑家们就是在探索空间、体量、容积、线条、质感、光线和运动等要素。在这些要素之中，容积和空间以及它们之间的相互作用，是它们的传统和最根本的关系。在古典、中世纪或文艺复兴和巴洛克雕塑发展中，都可以观察到这样一个类似的过程，即从古代的正面化到这样一个最终的答案，即把人体说成是一个在周围空间包容之下的一种相对连续的体量，而且，在某种程度上可以说是体量向空间的渗透。 在希腊化时期、后期哥特或巴洛克雕塑中，巨大空间感的存在，不可避免地增强了对运动的提示，这种提示，是用扭转的动态和伸展的姿势来完成的。或常用一种起伏不平和变化多端的表面质感来完成的，其光线和阴影，强调出错综或变化的感觉。

巴洛克雕塑的空间感和运动感，是十九世纪雕塑传统的一部分，特别在卡皮奥和达鲁的纪念性作品中表现出来。而罗丹在 1875 年从意大利的短暂访问回来之后，便掌握了截至当时的全盘历史上的雕塑形式和技巧。事实上，1864 年他所完成的《塌鼻男人》，就是一件成熟而有成就的作品。作品流露了艺术家处理主题的强烈感情，同时也表现出他暗示材料特性的奇异才能。他能够同时显示出，粘土初稿的柔性，和青铜材料成品的光线饱和的张力。

《青铜时代》(图 82) 是罗丹第一个标志性的作品，1877 年被沙龙选中。但是，看上去这是一件拘泥于细部的写实主义作品，使人怀疑它可能是从活模特儿身上翻下来的。虽然罗丹毫无疑问是从各个角度仔细观察模特儿，倾心于捕捉和统一生动形式的基本特征的结果。他还关心悲剧性主题的表现，这大概是他对 1870 年战争的反应所激发出来的，用米开朗基罗的



图 82 罗丹《青铜时代》1876 青铜 高 180 厘米 明尼阿波利斯艺术学院 约翰·R·凡·德里普基金

《垂死的奴隶》为稳固基础的制胜英雄概念来表现的。在罗丹的许多早期作品中，米开朗基罗的影响，更确切地说是多那太罗的影响是显而易见的。《施洗者圣·约翰的祈祷》(图 83)，以及有关的作品《行进者》(图 84) 和《躯干：为行进者做的习作》，显然是脱胎于多那太罗后期的作品。它们在精神方面的强烈程度，更甚于在具体的形体或姿态方面的适合性。《行进者》和《躯干》，象《施洗者圣·约翰的祈祷》一样，完成后也在沙龙里展出了。但是，对罗丹来说，这些作品本是表现运动的习作，通过人体积极和进取的姿态，或者倾斜的躯干，他都深刻地研究并表现了在简单运动中肌肉的丰满而多样的内在力量。然而，以紧张和变化来暗示运动，这是文艺复兴以来学院派雕塑宝库里的看家宝。十九世纪的雕塑，通常是用把运动冻结起来的“活人画”之类的形式来表现的，仿佛主人公正在上演“活人雕塑”似的。罗丹着力研究不断活动着的模特儿，让他们变换位置和姿势，好象正在看第一次的运动动作。因此，每一个姿势和瞬息的动态变化，都变成了他的雕塑语汇的一部分。由于他对自然形态的这种集中研究和深入地观察，以致他后期的作品，不论是表现非常戏剧化的主题或是强烈的扭曲姿态，都是令人信服的。

1880 年罗丹接受了一项委托，为巴黎拟建的装饰艺术博物馆做入口。他从但丁的《地狱》

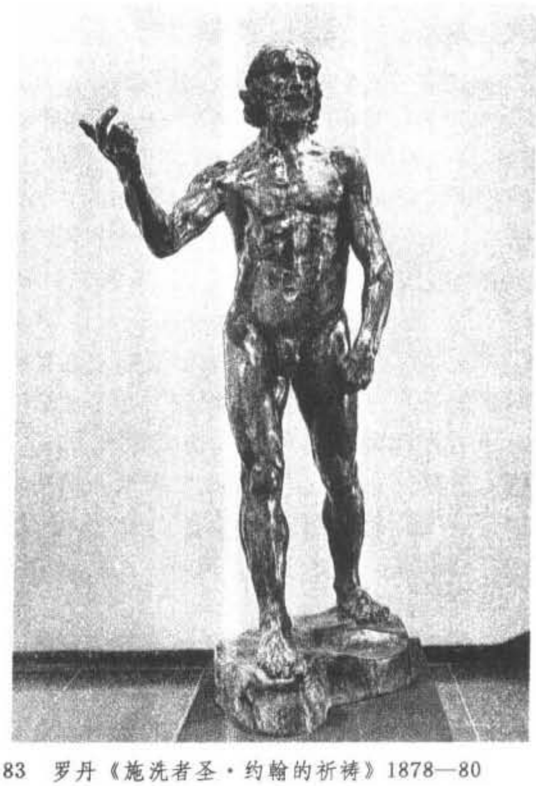


图 83 罗丹《施洗者圣·约翰的祈祷》1878—80 青铜 高 200 厘米纽约 现代艺术博物馆 西蒙·古根海姆夫人基金

得到了启发，构思安排自由表演的场面，并画好了图。他很喜欢这一个发展主题的构思，局部以裸体的小型体量组合的方法，去显示他对这一手段掌握的程度。关于《青铜时代》的流言依然在隐隐作祟。从这些构思中，浮现出了《地狱之门》(图 85)。1917 年他去世的时候，留下的只是未竟之作，虽然不是很完善但这仍然是他的伟大杰作之一，而且是十九和二十世纪雕塑的伟大杰作。这件作品的构思，若即若离地以"神曲"的独特主题为基础，但是他利用了被他十分欣赏的波德莱尔的诗歌的构思。罗丹从单体、群体或情节上随时进行试验，前后不下三十年。《门》受到构思过于丰富饱满、形式过于多样的牵累，虽然具有文学象征主义的饱和性，却没有雕塑的整体性，然而，它仍然不失为一个庞大的形式和形象的宝库。这些形式和形象是雕塑家在这个篇幅中发展出来的，然后再适应它的用途（有时让其它用途来适应他们)。主题的骚动性，启发他去探索表现主义者所追求的激烈气氛。人物身体的弯曲和扭动，

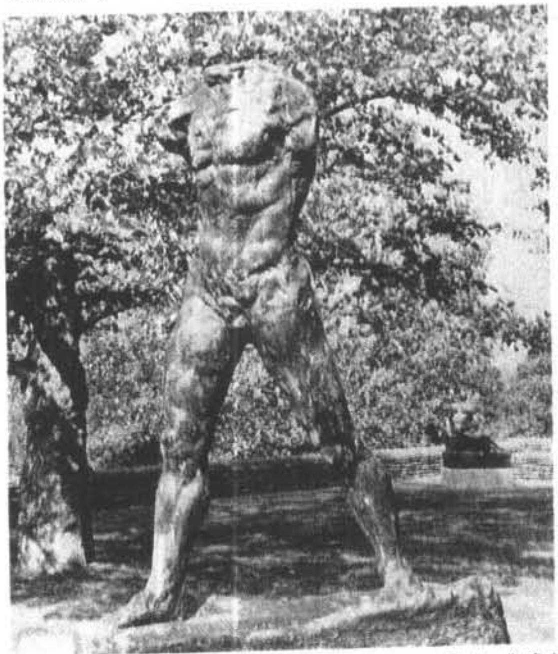


图 84 罗丹《行进者》1905 青铜 高 218 厘米 华盛顿特区 史密森协会 赫什奥恩博物馆和雕塑公园

达到了无以复加的地步，看起来是现实的、自然主义的，却又带有明显的失真。

在这里所看到的以人为手段所造成的激烈气氛，对于二十世纪发展起来的表现主义者的人体失真而言，是一个很自然的序言。一个更有启示意义的序言是，他找到了《门》的主题的基本概念——流动或变形的概念。人体从青铜的模型中浮现出来，或沉没下去。在《门》中，以及在罗丹的其它的成熟作品中，有一个暗示变化的东西，那就是光线的运用。在青铜或大理石的起伏不平的表面上，光和影的作用，犹如绘画中色彩的作用。它造成了作品的运动、增大、或消失的现象，因而是作品生命的本质。如果说有什么统一因素的话，那就是光。

自文艺复光以来，虽然罗丹是第一流的用粘土塑型然后翻成石膏或铸成青铜的造型家，但是他最受人称颂的一些作品则是大理石的。也有一些作品是一般粘土和石膏的原作，由助手按常规雕刻的，但毫无疑问，那是在罗丹亲自严密监督之下制作，由他亲手最后雕琢完工的。他对材料满怀深情，这在处理大理石作品时是非常明显的。甚至同一个题材，由于他用了青铜，格调上就完全两样。运用大理石，他不表现青铜的粗糙不平（除非故意没完工)，也不作深雕。他密切注意大理石柔和半透明和能引起美感的材料特性。在他晚年的作品中，受到了米开朗基罗的未完成作品的影响，越发强调这些特性，把高度光滑的肉体与未雕完的粗石体量形成对比。为了达到表现的目的，他还像上述运用原材料一样运用人体躯干（显然首先是受到古代雕塑片断的启发)。罗丹在发起一场运动，抛弃把人体当成雕塑表现的首要媒介。他的所有的雕塑，都是扎根于对模特儿极为周密的观察的，但是，就在对自然的迷恋过程中，也产生了作品失真的种子。

为《地狱之门》所制作的许多人物，作为单体雕塑至少是同样出名的。《思想者》(但丁?)



图 85　罗丹《地狱之门》，1880—1917，549×360 厘米

《夏娃》和《三个幽灵》(图 86——88)，都可以作为独立的作品出现，都可以显示出罗丹受了米开朗基罗的特殊影响。《门》中的悲哀和绝望，大概在《老妓女》中（图 89）得到了最好的总结。据推测，这是受到了维龙（Francois Villon）写的一首诗的启发，实际上他是对从前的一个模特儿，一个老年的意大利女人所做的敏锐研究中得到灵感的，还有两个单独表现的人体，如《浪子》和《蹲着的女人》。《浪子》被构思成一个绝望叫喊的单体，是用整个身体的摇荡姿势来表达的。《蹲着的女人》(图 90) 第一眼看上去，好象是一个在解剖上极端畸形的人物。其实，畸形不太严重，那姿势也许是丑陋或滑稽的，但在罗丹的手下，达到了美的程度。这种美，生根于强烈的痛苦之中。那体形，是一个结实而扭曲的体量，在周围的空间中，人们会以惊奇的眼光来领会它。包拢的双臂，形成了有力的对角线，头部的扭转，都是为了表现和形式这两重目的服务的。用眼围绕着体量做整体观察，到处都强调出人物的极度痛苦。



图 86　罗丹《思想者》1880
青铜　高 201 厘米　巴黎　罗丹博物馆

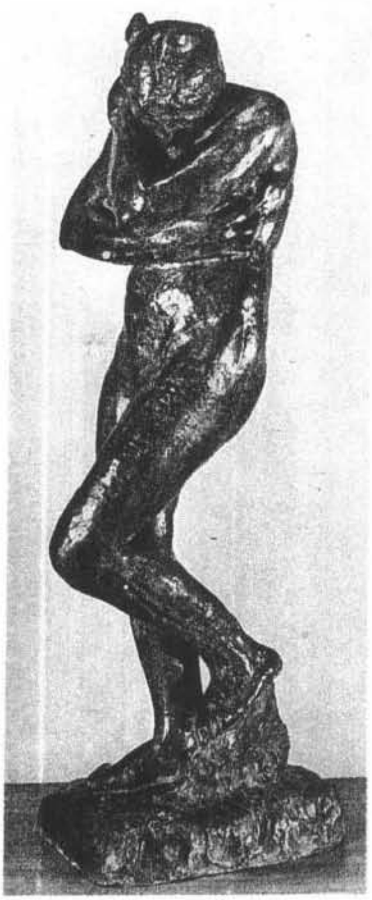
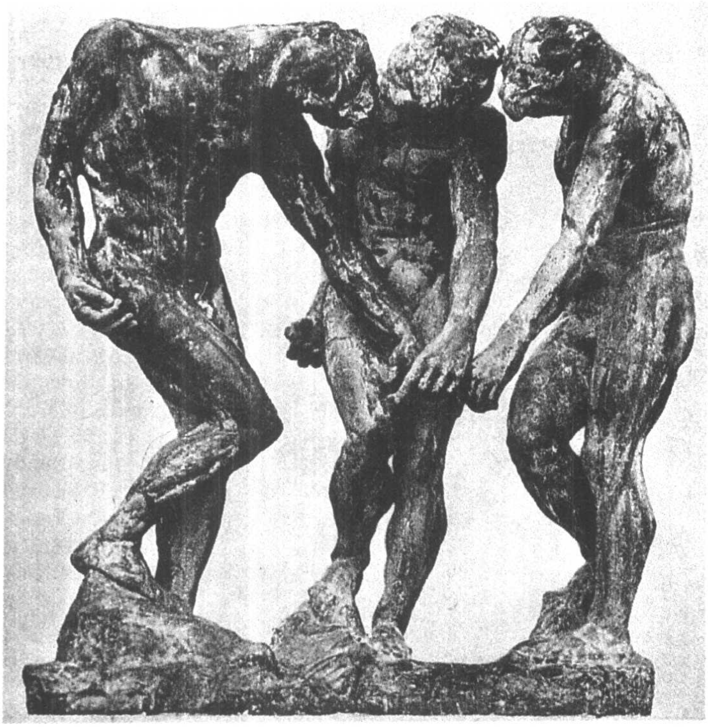


图 87
罗丹《夏娃》
1881
青铜　高 172 厘米
托莱多艺术博物馆
爱德华·德拉蒙德
图书馆赠 (1952)

在《彩虹女神》中 (图 91)，艺术家完成了一个更大幅度带有色情意味的剧烈姿态，他的许多晚期作品，具有这种粗野的特点。无头、单臂的躯干，以它那残缺、受惊和截短了的形式，达到了生动的顶峰。《彩虹女神》大概是一个草稿，但它已经达到了完整无缺、无以复加的地步。

罗丹的肖像雕塑，在研究个性或象征性的表现方面，代表了重要的一章。罗丹甚至认为他的人物雕塑，与希腊作品的基本区别是，他研究个体人物的心理，不单单研究人物身体的结构逻辑。《巴尔扎克》最后的定稿 (图 92)，是



左图 88
罗丹《三个幽灵》1880
青铜　高 192 厘米
旧金山　林肯公园

下左图 89
罗丹《老妓女》1885
青铜　高 50 厘米
纽约　大都会博物馆
托马斯·F·瑞安赠（1910）

下右图 90
罗丹《蹲着的女人》　1880—82
青铜　高 88 厘米
华盛顿特区　史密森协会
赫什奥恩博物馆和雕塑公园

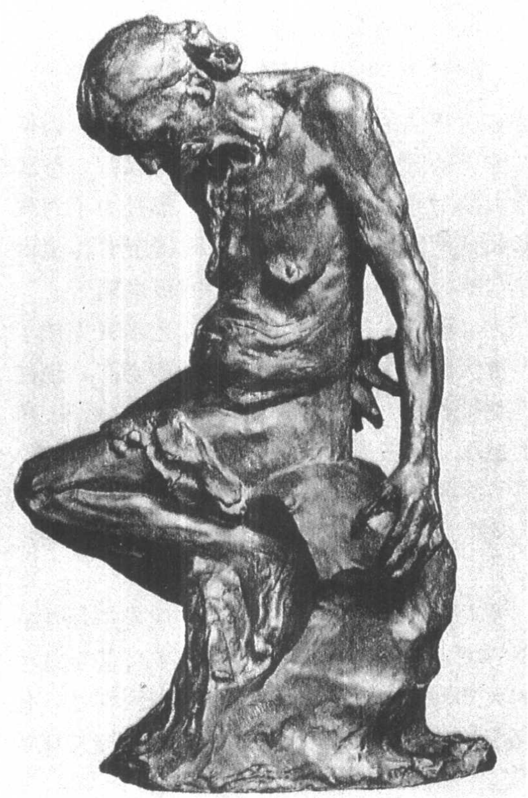






图 91　罗丹《彩虹女神，诸神的信使》
1890—91　青铜　高 81 厘米
华盛顿特区　史密森协会
赫什奥恩博物馆和雕塑公园

用印象主义的雕塑手法，去探索作家天赋的本性。最初的许多方案（图 93）是与此相反的，想通过各种手法来再现巴尔扎克的容貌和个性。他在那些不同构思的初稿中，逐渐地研究得出了一种概括的意见。最后的《巴尔扎克》，不论怎样，作为纯雕塑的形式它是成功的。大概它是十九世纪雕塑最接近于纯抽象象征的作品了。

如果说，在罗丹的雕塑作品中，《巴尔扎克》最近似于二十世纪表现主义雕塑的某种构思，那么《加莱的义民》（图 94）则最成功地概括了他过去的作品向纪念碑式作品的转变，变成既是个人又是当代的。《加莱的义民》受十四



图 92　罗丹《巴尔扎克纪念碑》1897
青铜　高 282 厘米　纽约　艺术博物馆



和十五世纪斯拉特（Claus Sluter）和沃弗（Claus de Werve）雕塑的恩惠不浅。但这种影响结合了普通百姓的一种庄严的主张，类似于十九世纪缪尼尔的雕塑。粗犷的面部、有力的躯体以及巨大的手脚，把这些义民变成了农民和劳动者，同时也增强了他们的力量。罗丹的处理显然带有戏剧性的色彩，这是由非正统的组合强调出来的。人物围绕着基座散开，像一群散兵游勇晃晃悠悠地横过舞台。不拘形式地开敞布置人物，是雕塑最大胆最富于创见的情况。这是对封闭、均衡地布置纪念性雕塑的古典传统，所发起的直接挑战。在现代雕塑中，散开布置的体量，几乎是第一次使得间隔里的

图 93
罗丹《巴尔扎克半身像》1892　青铜　42厘米　华盛顿特区　史密森协会　赫什奥恩博物馆和雕塑公园



图 94　罗丹《加莱的义民》　1886　青铜　210×241×198厘米　华盛顿特区　史密森协会　赫什奥恩博物馆和雕塑公园

空间重要起来。它使实体和空挡、体量和空间的传统作用颠倒了一下。空间不仅围绕着形体，而且还互相渗透，共同创造一种预示着二十世纪雕塑最富于革命性变革的均衡。

马约尔（1861—1944）

另外一些可以列为二十世纪雕塑先驱的法国雕塑家有：马约尔（Aristide Maillol）、布德尔（Antoine Bourdelle）和德斯皮欧（Charles Despiau）。他们所主张的既保存古典同时又净化古典的理想，与罗丹想的相反。马约尔集中精力重申古典主义，剥掉学院派善感或色情的模仿理想主义的污垢，用他那农民模特儿的朴实无华的现实性，把这些污垢一扫而光。主题几乎是排它的，大都集中在单独的女子人体上，有站、坐和倚等各种形态，通常是静止的。他反复不断地宣称，雕塑的基本论题是整体容积，是有形空间所围绕的体量。同时，裸体的美感，是反映模特的生气勃勃的健康感，而不是什么抽象的古典理想。

马约尔早先是一位画家和花毯设计师，在他差不多四十岁的时候，因为受到眼疾危险的警告，决定改行搞雕塑。他是从木雕开始的。他的木雕与他的绘画，与纳比派以及在向新世纪开始时他所处的新艺术运动的环境，都有一定的关系。不久就改成用粘土塑型，并且发展出他的成熟的风格，以后在他漫长而又多产的一生中很少有所变化。《地中海人》（图 95）和《夜》（图 96）是他第一批雕塑中的两件，而且是总结他的成就的两件杰作。它们都是很厚实的女子裸体坐像，非常优美地在空间里综合形成一个弯曲的容积。差不多教课书里都举它们为古典雕塑定义的例子。与此同时，就其收缩、松驰和庄重的沉静等特点来看，它们接近于公元前五世纪希腊雕塑的精神，接近菲狄亚斯型的古典艺术的理想，达到了从那以来很少有作品能够与之匹敌的程度。马约尔能够创作

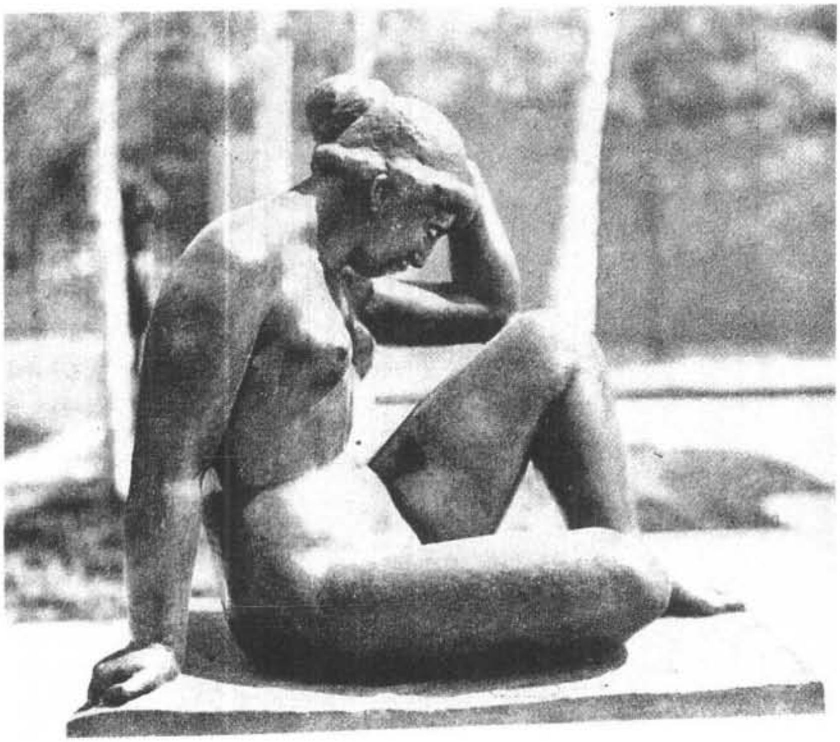


图 95
马约尔《地中海人》1901
青铜 104 厘米 纽约 现代艺术博物馆 斯蒂芬·C·克拉克赠

一种特别有动势的运动艺术，如《带枷锁的行动》（图 99）。甚至晚年的作品更有效果，象《河》(图 97)，这件作品可能受了雷诺阿后期绘画和雕塑的影响。他也可以说是一位讲究经济效果的艺术家。他用一个完整的人体，或者用各种各样着衣的和不着衣的人体局部，再三重复相同的主题，根据特定的委托，冠以各不相同的标题。尽管他很少尝试男子裸体的主题，但他的《年轻的骑车人》(图 98) 是一件非常敏感和重要的作品。这件单薄和年轻的写实人物作品，是二十世纪人体雕塑富于表现的现实主义一派的始祖。他的雷诺阿肖像，也是从他的古典法则出发的，并以此证明，他的古典主义是对自然的详尽观察为基础的。马约尔还是一位超级的雕刻绘画师。他的木刻，为沃吉尔 (Vergil)、奥维德 (Ovid) 以及霍拉斯 (Horace)



图 97　马约尔《河》　1939—43　铅　137×229 厘米
纽约　现代艺术博物馆　西蒙·古根海姆夫人藏



图 96　马约尔《夜》1902
青铜　高 106 厘米　巴黎　狄邢·沃尼藏

图 98　马约尔《年轻的骑车人》1907—08
青铜　高 98 厘米　巴黎　国立艺术博物馆



的美丽诗集所做的插图(见图 101),奠定了欧洲 1920 年代和 1930 年代期间的书籍装帧艺术的基础。

布德尔(1861—1929)
德斯皮欧(1874—1926)

布德尔是罗丹的一个学生和助手,像马约尔一样,追求古典传统的复兴。但他接近于一种折衷,有点回到古代和第五世纪初希腊雕塑以及哥特雕塑去考古的样子。有一幅年青的半胸像叫《侯爵夫人》,它有一种叫人感到既是古典的又是十八世纪的怀旧式的宁静。《武士》(图



图 101
马约尔 《谢波德·科登》
自 《沃吉尔的田园诗》
1912—14 木刻 纽约
现代艺术博物馆 亨利·
丘奇藏



图 99
马约尔 《带枷锁的行动》 1906
青铜 高 215 厘米 巴黎 国立
艺术博物馆

102）来自《蒙托邦战士纪念碑》，代表了他受罗丹影响最深的一个阶段。那力大无穷的姿态表明了它愿冒风险地想当超罗丹的罗丹的企图。一件更成功、更富于个性的变体是《弓箭手赫克利斯》(图 103)，那舒展而强有力的身体造型，使人觉得是罗丹的《思想者》换上了一个激烈的动作。但是，他把赫克利斯组合成对着岩石的一个异想天开的用力姿势。这姿势，基本上是一个大片虚实相间的两度平面剪影，有可能受到梅龙(Myron)《掷铁饼者》的希腊——罗马复制品的影响。《赫克利斯》仿古希腊的头部，更进一步指出了这一特定来源，虽然人物是由古风的头部和希腊化的身体形成的一种精确折衷的同化物。《阿波罗头像》(图 104) 还在另外一些内容上运用一些微小的变化，在拟古主义方面，也是一件比较成功的作品，是一个敏感的和有点浪漫主义的肖像。它那斑驳不平的表面，暗示受了希腊雕塑残段和罗丹青铜作品的影响。



布德尔的女子裸体雕塑，与罗丹的全然不同。《被叫做果实的躯干》(图 105)，使得体量和空间的外轮廓，呈现一种流动的、线型的运动。尽管布德尔的这件作品和其它的女子裸体人像可以同马约尔的那些作品相提并论，但他的作品具有一种不休止的活动性。这种独到之处是因为强调了运动的轮廓而得来的。

德斯皮欧是马约尔传统的最直接的继承人，一位有局限但富于敏感的艺术家。他的人体有一种安详而矜持的优雅感，胜过马约尔一筹。他制作的肖像头部 (图 106)，以最大限度的简练造型，省掉无关紧要的细部，造成一种沉静感。在这些肖像中，德斯皮欧不理会古典理想主义的要求，似乎磨掉了自然主义的细部，向着布朗库西 (Brancusi) 的抽象前进。但是，他在搞简练化造型当中所用的折衷办法，结果导致了一帮满足于假现代主义 (Pseudo-modernism) 的追随者，拿自然主义的简化与根本性的变革等量齐观。这种根本性的变革，就是立体主义和抽象雕塑的精髓。

画家兼雕塑家：
杜米埃
德加
雷诺阿
罗索

在世纪交替之际，雕塑复兴最确切的预兆，就是有一大批重要的画家同时也搞雕塑，其中有高更、德加、雷诺阿和波纳尔。稍后一点有毕加索、马蒂斯、莫迪利阿尼 (Modigliani)、勃拉克 (Braque)、德兰 (Derain) 和莱歇 (Léger) 等等。马约尔和罗索两人在成为雕塑家之前都是画家。十九世纪画家兼雕塑家的先

图 102　布德尔《蒙托邦伟大的武士》 1898
青铜 182 厘米 华盛顿特区 史密森协会 赫什奥恩博物馆和雕塑公园



图 103　布德尔《功箭手赫克利斯》1909
青铜　37(不包括弓)×61 厘米　芝加哥艺术学院　A·A·芒杰藏

图 104、布德尔　《阿波罗头像》　1900—03
青铜　高 42 厘米　华盛顿特区　史密森协会　赫什奥恩博物馆和雕塑公园

图 105　布德尔《被叫做果实的躯干》　1911
青铜　高 99 厘米　华盛顿特区　史密森协会
赫什奥恩博物馆和雕塑公园







图 106
德斯皮欧《珍妮·卡明斯卡小姐》
1921
青铜　38 厘米
华盛顿特区
史密林协会
赫什奥恩博物馆
和雕塑公园

驱人物是杜米埃（1810—1879），他的最精彩的作品是1830—1832年间创作的漫画式雕塑头像（见图107）。作品深深的造型表面直截了当，并抢到了罗丹后期作品之前。他的《拉塔波依》(图108)是一件尖刻的新波那巴主义（Neo-Bonapartism）的漫画和一个完全能看得懂的雕塑作品。傲慢的姿态和自命不凡的风雅，是通过空间的存在和运动而获得的。衣服的摆动和充满光感的飘垂与人体本身、骨头般的盔甲呈均衡状态。

杜米埃的雕塑，是现代雕塑伊始的雏型，但影响很小，因为第一代现代雕塑家很少知道它。德加的雕塑也是如此，他在世的时候从来没有公开展出过。德加毫无疑问是十九世纪末叶最伟大的画家兼雕塑家。他的雕塑涉及到雕塑传统的形式方面的问题。在他的舞蹈者和马这两类作品中（图109、110），表现出他对空间和运动的不断试验。在他死后用青铜铸造的作品里，还保留了原先蜡质材料的感觉。蜡质材料一层层地做在表面上，每一层蜡质细部都一清二楚。风俗画的场面如《按摩女》(图111)，似乎是风俗画和雕塑之间的第一次交流。进一步分析，也可以把它看成是一种在复杂空间中相互作用的雕塑体量。

雷诺阿从事雕塑创作时，已经快到他的生命之末了。他的大多数作品得到雕塑家吉诺（Richard Guino）的协助，甚至是直接对他后期的绘画进行翻版，或以此为蓝本即兴创作（图112、113)。由于这些绘画有力地强调出人体的造型，所以他的雕塑翻版是合乎逻辑和合乎自然的。雕塑的人体在安宁或缓慢运动状态之中呈现着简练与古典的厚重感。这种具有古代后期的传统，在马约尔的古典农民中也可以看到。马约尔本身也可能受到雷诺阿绘画的影响，他们二人的作品都强调宁静的雕塑体量，而不是强调空间。

罗索于1858年出生于意大利的都灵，一直到1880年为止都在从事绘画工作。在米兰的布



图107 杜米埃《克拉特里伯爵》(《奉承》) 1832 青铜 高12厘米 巴黎 塞高-勒 加列美术馆



图108 杜米埃《拉塔波尔》1850 青铜 高45厘米 华盛顿特区 史密森协会·赫什奥恩博物馆和雕塑公园

里拉学院经过一个学期不成功的学习之后，于1883年被开除学籍。他在巴黎住了两年，在达鲁的工作室里工作并遇上了罗丹。1889年之后他在巴黎开始了积极的生涯，直到1928年去世，因而与法国雕塑的关系比意大利更密切。在某种意义上讲，罗索终归是位画家。罗丹甚至在他的大多数印象主义的作品中，从来也没有放弃雕塑的体量感和形式感，因此，把他指为印象主义者恐怕是不妥的。而在另一方面，罗索却故意把雕塑形式加以熔化，只留下一个印象而已。他最得心应手的制作媒介是蜡（见图114），因为蜡能做出微妙的过渡关系来，以至要精确地指出哪个地方蜡是面部或躯体都很困难。形式已溶化成形状、光感和各种质感都不确定的表面了。主题本身也冲破了传统雕塑的限度——详尽的风俗场景和可以追忆到维雅(Edouard Vuillard)的风俗画。还有，他那清新的眼光，他那捕捉和记录有意思瞬间场面的能力，使他给雕塑增添了一个新的量度[dimension，指除了长、宽、高这些度之外的度]。他率先研究了我们当代所大量试验的雕塑特征。

图110　德加《跃马》1865—81
青铜　高26厘米　华盛顿特区　史密森协会
赫什奥恩博物馆和雕塑公园



图111　德加《按摩女》1896—1911
青铜　42×43厘米　华盛顿特区　史密森协会
赫什奥恩博物馆和雕塑公园





左图109　德加《小塑像，着衣女芭蕾舞演员》1922　青铜　高99厘米　纽约　大都会博物馆　H·O·哈夫迈耶藏　H·O·哈夫迈耶夫人遗赠



图 112　雷诺阿《铁匠》(火)　1916
青铜　高 33 厘米　明尼阿波里斯　沃克艺术中心



图 114
罗索《印书商》
1894
石膏罩上腊
高 44 厘米
纽约
现代艺术博物馆
利利·P·布利斯遗赠



图 113
雷诺阿《巴黎的审判》
1916
青铜　74×90 厘米
克利夫兰博物馆
J·H·韦德基金购置

绘画中的象征主义和综合主义

对十九世纪末现代艺术做系统而准确的陈述，不但要包括新形式的探索和新的造型真实，而且还要包括研究新的内容和新的综合原理(Principles of synthesis)。如前所述，库尔贝的主题真实与绘画媒介的真实形影不离。印象主义通过研究色和光，寻找视觉真实性的精华所在，逐渐地减少可见物体的幻觉。塞尚以一种新的热情重新研究自然，不论是人、风景还是物，更进一步抽象它的本质，并且用绘画手段把这一本质叙述出来。一般地说，塞尚和印象主义者的方向，与早期的修拉和印象主义者的方向一样，是趋向于“无主题”的。他们要求主题要中性、平凡，只能与艺术家的出发点相适应。德加后期的作品，可以说也是这样，虽然他念念不忘戏剧和芭蕾的圈子，毫无疑问，他也是需要外来因素的。修拉的晚期作品，也是很明显地增加了象征表现的特征。劳特累克对音乐厅和妓院的探索，涉及到的是道地的叙事性的情趣，只是他把这种具体叙事性的东西转化成装饰图案和线条的运动。

研究新主题的意义是深远的，可以不再延续那些从古迹里、法国历史里或者从莎士比亚的戏剧里弄来的陈规俗套了。高更的绘画，先是在布列塔尼的阿望桥，后是在南海一带的作品，已经表明它本身就是一个自觉的纲领。在布列塔尼画的《黄色的基督》(图 116) 和《布道之后的幻象》(见彩图 11)，高更所要捕捉的是，该地使他激动的特征和强烈的基督教信仰。在塔希提，则是人们美丽生活的神奇景象，那里的人们生活在由他们的原始宗教的神明和精灵所保佑的现实天堂之中。他们所追逐的主题，就是那些浪漫的传说，异国的情调和世外桃源以及神话世界。在这期间，高更和他在阿望桥以及后来在布列塔尼的勒·普都所结交的画家们，像雷东 (Odilon Redon) 和莫罗 (Gustave Moreau) 这些各不相同的画家，都受到了诗歌和评论中象征主义精神的影响，这种思想，来自文学中反对现实主义，在生活中反对工业化的一种潮流。

文学和艺术中的象征主义，实际上是十八世纪和十九世纪初叶浪漫主义的后裔。文学中的奠基人是波德莱尔和纳沃尔 (Gerard de Nerval)。世纪结束时的领袖人物是莫勒 (Jean Moreas)、马拉梅 (Stéphane Mallarmé) 和沃兰 (Paul Verlaine)。在音乐界，华格纳 (Richard Wagner) 是一般很有影响的力量，德彪西 (Claud Debussy) 是杰出的大师。波德莱尔给浪漫主义下过一个定义：“既不是一种主题的选择，也不是严格的真理，而是一种感觉的情绪”——是在个体之中而不是在个体之外的某种东西——“亲切、脱俗、富有色彩感以及对于无限佳境的响往……”更狭义一些的定义是，象征主义是走向最后真实的一种途径，是柏拉图哲学观念的一种“想象”，是超越特殊的物质体验。照此看来，象征主义不仅反映了哲学家黑格尔和叔本华〔Schopenhauer〕的某些思想，同时也和伯格森 (Henri Bergson) 的论点一直是并行的，那就是，真实仅仅是通过艺术作品中直观经验的特殊表现促成的。艺术作品的这一信条，最终结果是一种情绪上的东西，是艺术家内在精神里的东西，而不是所观察到的自然。这一信条不仅支配了象征主义艺术家的态度，而且还在二十世纪表现主义、达达主义、超现实主义，甚至在蒙德里安和抽象主义的哲学里，接连不断地重复出现。

对于象征主义者来说，内在思想的真实，梦想或象征的真实，只是表现得离了谱，通过一系列的想象和分析，把最后要出现的启示浮现出来。象征主义把某些诗人和画家又引回到了有组织的宗教，引回到某种宗教迷信。而另一些人，则回到了基本上是反宗教的美学信条上

来。1880年代以来，在艺术家们正在追求梦中理想的时候，弗洛伊德 [Sigmund Freud，德国现代心理学家] 正在开始他的研究，引出了他在梦境和潜意识含意上的理论。

高更在他的绘画中，寻找他所说的"形式和色彩的综合，是从对主导因素的观察之中得来的。"他告诫他的画家朋友舒芬尼克（Emile Schuffenecker）说，不要"……过多地照抄自然，艺术是一种抽象。只有在自然面前瞑思梦想的时候，才能从自然中得到这种抽象。但是，创作中的思考，要多于现实的成果。"在象征主义里占领导地位的理论家、纳比派的奠基人塞律希埃（Paul Sérusier）要离开阿望桥的时候，高更带他到达莫森林，并且问他说："你是怎样看这些树的？是黄色的，好，那么先不管黄色。那阴影可是蓝的，所以要用纯群青来表现。那些红叶子，用朱红。"

通过这段叙述，你可以发现许多二十世纪的试验性绘画的概念。这些概念，得自随意运用色彩的思想；不是去描写可见物体这个创作活动的主宰，而是把绘画当成一种抽象。高更的综合主义，还包括了一种主题和思想、形式和色彩的综合，所以《布道以后的幻想》，由于它的抽象的色彩图案，达到了神秘的仙境和幻象的特征。



雷东（1840—1916）

在雷东那里，可以找到象征主义绘画的典型代表作。这位梦境画家，把十九世纪的浪漫主义和二十世纪的超现实主义直接联系了起来。像高更一样，他也受到了东方艺术的影响，特别是日本版画的影响。但是，他的天地，是个梦的世界。他是在不定的形状、流动和变化的色彩，本身就具有一种梦境的特点之下来进行创作的。他经常在对自然的研究中，发现自己的主题，有时是在显微镜下进行观察的。但在他的笔下，这些都转变成优美或奇异梦幻。

雷东起初是学建筑学的，但考试失败了，转而习画。实际上，他的头二十年的生涯，几乎是专搞素描、蚀版画和石版画的。他首先倾心于文艺复兴的大师们，如：丢勒、荷尔拜因及达·芬奇。他在达·芬奇那里，就像在伦勃朗那里一样，被光线和阴影的表现效果，吸引得出了神。雷东从师于布里斯丁（Rodolphe Bresdin）学习蚀版画，这是一位奇怪而孤独的艺术家。他在丢勒和伦勃朗的基础上，开辟了一个细部精微的梦幻似的绘图天地。雷东通过布里斯丁被这些艺术家所吸引。但是后来，他发现了十九世纪早期最伟大的大师戈雅的蚀版画更合乎他的心意。雷东本身就变成了一位以石版画为媒介的现代大师，也就是说，他不仅是在过去实例的基础上，而且还在解剖学和微生物学的周密而科学的研究基础上，创造了一个梦幻和梦魇的世界。由于这些，才使得他的怪物成为可信的。

图116 高更《黄色的基督》1889
92×73厘米 纽约 布法罗 奥尔布赖特—诺克斯艺术馆藏

艺术家偏爱梦幻和恐怖，自然而然地就被引入了德拉克罗瓦、波德莱尔以及十九世纪浪漫主义的轨道。在这些素描和蚀版画中，雷东把各种黑色的运用推向了表现的极峰。他精练和发展了布里斯丁幻想之中的怪诞和梦魇的情景，或者从神话和浪漫主义的文学那里得来悲剧性的浪漫主义主题。雷东与象征主义诗人关系甚密，他在把诗句转译成视觉的体验方面，几乎是绝无仅有的艺术家。他把他的石版画代表作品集奉献给波依（Edgar Allan Poe），波德莱尔和马拉梅曾经翻译过波依的作品。雷东在石版画中，解释了福楼拜（Gustave Flaubert）的《圣·安东尼的引诱》（《Temptation of St. Anthony》，见图 117）。批评家兼小说家惠斯曼（J. -K. Huysmans）热情地在同一时间反复参观了雷东的展览，使自己的小说《积谷防饥》脱离左拉（Zola）的自然主义，而加入象征主义的队伍。在这部小说里，惠斯曼还详尽地讨论了雷东和莫罗的作品。

一直到 1895 年，雷东才郑重其事地以色彩作画，但是几乎立刻就证明了他在油彩和色粉笔这两方面美妙的协调能力。他的艺术特色，也是从原来的恐怖幽暗，变成了欢乐和明朗。《罗杰和安格里卡》（彩图 18），除了运用强烈的色彩外，画面形象的变化或变形都很小，压倒一切的是色情方面的东西。在《维纳斯的诞生》中（彩图 19），同一个主题在形式上表现得更为具体，实际上是更有诗意的形式。

雷东的一生，只是在普通百姓之中，获得了有限的成功。但是，在年轻的同仁之中，他的名声不断增长。德尼（Maurice Denis，1870—1945）在他的绘画《向塞尚致敬》中（图 118），给了雷东一个很荣誉的席位。这件作品，大概受到凡汀——拉图尔的《向德拉克罗瓦致敬》（图 119）的启发。德尼是纳比派的奠基人之一，尽管受到雷东绘画的影响有限，纳比派还是向雷东致敬。雷东在世期间，对他的最全面的崇敬大概要算1913年纽约的军械库展览会（Armory



图 117　雷东《安东尼：这一切目的是什么？魔鬼：没有目的》　自《圣·安东尼的引诱》第三辑插图 18　1888　石版画　31×25 厘米　纽约现代艺术博物馆　艾比·奥尔德里奇·洛克菲勒赠



图 118　德尼《向塞尚致敬》1900
180×240 厘米　巴黎　国立现代艺术博物馆
左起：雷东、维雅、梅里奥、伏拉德、德尼、塞律希埃、兰森、卢塞尔、波纳尔、德尼夫人

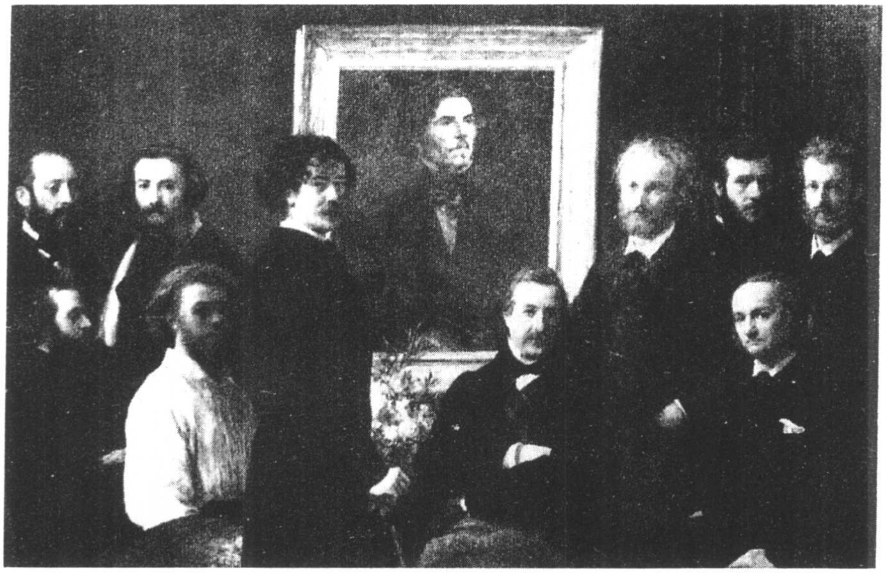


图 119
凡汀一拉图尔
《向德拉克罗瓦致敬》
1864
159×251 厘米　巴黎
卢弗尔　立者左起：柯蒂尔、莱格洛、惠斯勒、马奈、布拉克蒙、戴·巴罗依、座者左起：都兰蒂、凡汀一拉图尔夏弗鲁、波德莱尔

图 120　莫罗《幽灵》（《莎乐美的舞蹈》）　1876
54×44 厘米　马萨诸塞　哈佛大学　福格艺术博物馆　格伦维尔·L·温思罗普遗赠



图 121　夏凡纳《圣·金尼维夫俯看巴黎》1898　壁画　巴黎　万神庙



Show）了。在整个象征主义运动的绘画中，十九世纪末和二十世纪初，能影响进步趋势的没有多少更核心的人物。

绘画和雕塑中的象征主义，是以感情为基础对新内容的探索。不是以理智或客观的观察为基础，而是超越外表的直觉的内在力量和想象。象征主义可以广义地解释为，包括了大多数富有探索精神的艺术家，先是追随印象主义者，后又与之相对立的人物。在更广泛的定义下，不仅可以包括高更，而且还有梵・高，在不同程度上还有修拉和塞尚。然而，所有这些艺术各有各的风格，涉及到的问题，有绘画中的结构问题和个性的表现问题。除了雷东之外，在绘画中旗帜鲜明地赞成象征主义的画家为数甚少，只有莫罗（1826—1898）和夏凡纳（Pierre Puvis de Chavannes，1824—1898）。

莫罗是一位隐士，直到1892年他被任命为巴黎艺术学院的教授时，才为世人所晓。在他晚年发挥了作为教师的杰出天才。他的学生当中有马蒂斯和路阿（Georges Rouault），还有一些人组成了早期的现代画派“野兽”或者叫野兽派（fauces）。莫罗的艺术，本身就是世纪末颓废精神的示范和结合了病态的主题，加上一些谨小慎微的绘图技巧、以及珠光宝气的色彩和颜料的质感（见图120）。

夏凡纳其人是一个令人惊奇的结合体，是一位受到年轻一代艺术家仰慕的学院派壁画家。回顾一下他的壁画在巴黎万神庙里［Panthéon，又译先贤祠］研究的情形（见图121），这种表面看上去离奇的原因就很明显了。这画的主题是圣・金尼维夫（Ste-Geneviève）的生活。它那叙事式的处理，足以说明是采取传统的手法。但是，大片、平坦而又柔和的色块组织，以及墙面的处理，是受到人们推崇的。对于正在研究绘画中新的真实性的艺术家来说，有一种自然的感染力。对我们今天来说，尽管这些壁画的抽象性质十分明显，人体古典式的收敛，已把他们变成了象征主义者所向往的灵光。

新艺术运动

十九世纪末叶，是艺术的一个综合时期，是艺术家寻找新方向的时期。在艺术家们当中，形成了一股反动力，反对以工业化为代表的“进步”潮流。象征主义诗人、画家和音乐家们，对于精神价值的研究，就是这股反动力的一部分。高更解放色彩、探索线条，他追求并向他的信徒传播综合主义，在半抽象的形象中，实现形式和色彩的综合。这种“综合”精神所出现的实际现象，就是十九世纪的最后几十年和二十世纪初所演变的一个巨大的群众运动，即所谓的新艺术运动。这个运动的范围比较广，影响到欧、美各地的群众欣赏趣味，但影响并不太深。新艺术运动有它自己的风格，这是从画家、建筑师、匠师以及设计师的实验之中出现的。十年之间，不但遍及绘画、雕塑和建筑，而且还渗透到书画印刻设计、书籍及杂志插图、家具、纺织、玻璃、陶瓷设计，甚至渗透到妇女的时髦打扮之中。不知名的艺术家和匠人们也参予了这个大众化的实际活动，二十世纪艺术的先驱们，没有不受到它的影响的。

新艺术运动是从英国的工艺美术运动中生长出来的。艺术家兼诗人莫里斯（1834—1896）是工艺美术运动的主要代表和鼓动者。该运动是对机器时代的反抗，是莫里斯（见图122）以及麦克莫多等一部分人，为执行拉斯金（John Ruskin）的哲学思想，所做的浪漫主义的努力。这个思想主张，真正的艺术必须是美观而又实用的。他们看到，艺术家以及匠师们的天下已经被工业化搞到了山穷水尽的地步，他们要为恢复某种质朴、美观以及技艺的标准而战斗。他们联想到早些世纪，特别是中世纪。工艺美术运动的思想飞快地扩散到整个欧洲，而且得到了法国、德国、比利时以及奥地利艺术家和

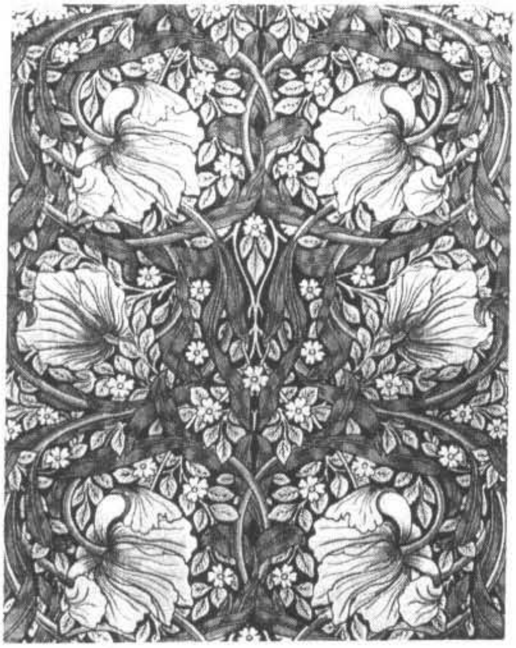


图 122 莫里斯"海绿"壁纸细部 1876
伦敦 维多利亚和艾伯特博物馆

文学家相应的理论支持。这个运动所流露的特征是，以及运动感的线条为审美基础，综合各种艺术的概念。人们根据这些现象，给这个运动取了许多名字，最后普遍叫开的名字是"新艺术"(art nouveau)，大概是由巴黎的一家名为"新艺术商店"(Maison de l'Art Nouveau)的店铺而得名的。这家商店广泛地展览并代销艺术家和匠师的作品，在宣传风格方面是很有势力的。在德国，"青年风格派"(Jugendstil)这一名称是追随杂志《青年》(Jugend)之名，而得到广泛采用的。

新艺术运动的艺术家们，研究风格和肖像画法，避免当时仍据统治地位的大量学院派绘画和雕塑的历史风格。必须记住，在1890年，大多数能得到承认的绘画、雕塑和建筑，仍旧是在学院的卵翼之下出笼的。与工艺美术运动相比，新艺术运动在建筑和装饰之中，首创运用新材料和新技术。

实际上，新艺术运动的艺术家们，并不回避过去风格的影响，但他们所探求的，是那些少为人知的、脱出所流行的学院派的样式，探求从中世纪、东方或者原始艺术中得来的任何形式和设计，以适应他们所追求的在线条韵律基础上的一种抽象。因此，富有新艺术运动特色的线条，和十八世纪罗可可的综合装饰、凯尔特(Celtic)或撒克逊的彩饰(illumination)和珠宝装饰的交错线条、以及大胆而平稳的东方图案，特别是日本艺术和具有高度装饰性的中国和日本陶瓷、玉器，凡此种种尽然入画。新艺术运动的艺术家们同时也在寻求一种抽象，这倒不是为那种完全非客观物体的观点作准备。因而，他们的大多数装饰，都师法大自然，尤其是出自植物，常常赋自然一种象征性的或者富有审美感的情调；或者出自微生物的形象。总之，在植物学和动物学上探索艺术形象的作法正在成熟。

这种以线条为基础的美学，是十九世纪末叶以来，在绘画和其它艺术中反对物质主义(materialism)的一种自然结果。印象主义以色彩为手段，向取消客观自然的物形靠拢。在修拉后期的作品中，以及他的新印象主义的追随者当中，线条有协调形式的功能，同时也有抽象表现的功能。高更的综合主义，以及在他以后自称"纳比"(nabis，从希伯莱字"先知"而来的)的追随者们扎根于色彩图案，又扎根于线条。雕塑家马约尔的早期绘画，具有装饰性的形式，并勾出色块的外轮廓；但是当他转而搞雕塑的时候，用一种与新艺术运动不同的倾向，来处理体量的造型关系。而高更的雕塑与这一倾向比较密切，特别是他的浮雕。虽然他的浮雕像他的木头块一样，包含了一种永恒的力量和原始的特性，这些特性很多都是他自己的。劳特累克在他的绘画和版画中，反映了(也影响了)新艺术运动的精神，特别是对线条的精妙运用。通过他高度大众化的广告画，新艺术的书画刻印设计，遍及西方世界。

英国的新艺术运动，大部分是动势较少、而

更多精雕细刻的装饰，它来自拉斐尔前派(Pre-raphaelites)人物罗赛蒂(Dante Gabriel Rossetti，见图 123)和伯恩一琼斯(Ed-ward Burne-Jones，1833—1898)的文艺传统。威廉·布莱克(William Blake，见图 124)神秘的幻象，以线条和色彩的奇异韵律表现出来，事实上，这也是从中古时期向线条过渡的英国艺术的趋势，显然他也是一代宗师。

今天要认识像伯恩一琼斯这样的拉斐尔前派人物走向现代运动的关键是什么，那是很不容易的。但是，在英国的传统里，从布莱克到新艺术运动的过程中，应有他的一席之地，而且他与法国的象征主义者如夏凡纳和莫罗有一种亲缘关系，这是毫无疑问的。人们可以看到，伯恩一琼斯绘画中的孤独和恐怖，与毕加索蓝色时期的作品，似乎是同根所生。

比尔兹利(Aubrey Beardsley，1872—1898)的素描，在黑白装饰的丰富性方面精美无比。联系到这些作品，与怀尔德(Oscas Wild)和世纪之末(fin de siécle)的所谓"美学的"和"颓废者的"文学来看，这些作品大概是英国对新艺术运动的书画印刻艺术(图 125)最突出的贡献了。比尔兹利像波依和法国的某些象征主义作家一样，常常让邪恶的浪漫主义幻象和色情、颓废的鬼魂缠身。尽管他把这些东西搞得温文尔雅富有装饰性，那也无济于事。他那冲淡形式的素描风格，在欧美的大众化新艺术插图中比比皆是。

在新艺术运动的各个阶段中，最有影响的人物之一就是维尔德(Belgian Henry vande Velde，1863—1957)。这位训练有素的画家，早在 1890 年就创作了完全抽象的构图，呈现出的彩色图案和起伏线条，具有典型的新艺术运动程式(见图 126)。在一段时期内，他转向过新印象主义，并且广泛地阅读色彩和知觉方面

图 123　罗赛蒂　《蒙娜·娃娜》　1866
89×86 厘米　伦敦　塔特美术馆



图 124　布莱克　《红色巨龙与披着阳光的女子》
1805—10　水彩　41×33 厘米　华盛顿特区
国立艺术馆　罗森沃尔德收藏



的理论。不久，他便放弃了这个方向，而喜爱高更的象征主义及其画派，并通过表现抽象色彩，把他的试验搞成象征主义的声明。在这方面，他比任何同代人走得都远。最后他认为，架上绘画是一个死胡同，当代社会的答案，在工业艺术中才能找到。因此，他终于成为一名建筑师和设计师，对于新艺术运动做出了自己的贡献，成为二十世纪艺术的开拓者。

在奥地利，新艺术运动的新思想，表现在1897年维也纳分离派(Vienna Secession)的成立，不久《沃萨克鲁姆》(Ver Sacrum)出版。维也纳分离派的主要人物是克里姆特(1862—1918)，从多方面看，他是纯国际新艺术风格绘画中，最全面最有才能的典型人物。克里姆特以他那样辉煌的素描而著称，当他在1890年代开始卷入欧洲的新试验浪潮的时候，他被认为是一个很成功的装饰画家和风行的肖像画家。他逐渐认识到荷兰的象征主义者图罗普(Jan Toorop)，瑞士的象征主义者霍德勒(Ferdinand Hodler)以及英国拉斐尔前派的比尔兹利等人的艺术。他本人的风格，也是在研究拜占庭镶嵌画的基础上形成的。出自对色情主题的热情，使他不但创作了数不清的敏感而明晰的图画，而且也发展了一种整体上引起美感的裸体人物的绘画风格。这种风格具有绚丽的色彩和丰富的装饰性图案，这在现代艺术史中是很少有人可以比拟的。克里姆特越来越被壁画所吸引，他给维也纳大学所做的壁画，成为一种详加推敲和错综复杂的象征主义声明。这些声明，是通过一种无形的、地狱边缘的气氛，用色情的流动人体来组成的。1905年到1910年之间，他在布鲁塞尔，为霍夫曼的斯托克尔特宫所做的那些设计(见图127)，都是现代艺术史上伟大的重要文献。用玻璃、玛赛克、珐琅、金属以及不太珍贵的宝石做成的艺术品，把人体设想成一种平面图案(手和头和模仿除外)，并且通篇都是抽象展开的螺旋形图案。尽管斯托克尔特宫的壁画整体效果基本上是装饰性的，但它标志着现代绘画已经到了非描绘性[即非具象](non-representation)的最边缘了。





左图 125
比尔兹利
《莎乐美和施洗者约翰的头颅》 1893
印度墨汁和水彩
28×15 厘米
新泽西　普林斯顿大学图书馆

右图 126
维尔德
《热带》1899
广告画
121×73 厘米
汉堡
工艺美术博物馆



图 127
克里姆特
布鲁塞尔
斯托克尔宫
餐厅壁画细部
1905—08
大理石上嵌玛赛克和珐琅

新艺术运动建筑和设计

在建筑领域，除了表面装饰和内部装修以外，很难说有一种独立的、统一的新艺术运动风格。即使以一种很浅的概念来分类，也没有多少建筑可以归于此类。但在某些方面，尤其是在结构构件上强调一般曲线，那都是从新艺术运动的书画印刻艺术、装饰和实用艺术那里派生出来的。新艺术运动富于想象力的创造精神，线条和空间的流动，以及它的非传统精神，给一大批法国、比利时、德国、奥地利、西班牙、意大利和美国的建筑师，提供了创作的灵感，促使他们更加自由地去探索新的境界。这比在其它方面应用金属、玻璃和钢筋混凝土结构所打开的思路更进了一步。由于新艺术运动的概念，包含了一种高级的特殊设计和匠师的技艺，所以它不适应于正在发展的大规模的建筑。或者就是因为这一条，说明新艺术运动为什么没有产生多少实际的不朽之作。然而，正如已经指出的那样，新艺术运动为开辟二十世纪早期新型试验性建筑的前景，做出了重要贡献。

沙利文在信托银行大楼(见图78)或卡森·皮里·斯科特百货公司(见图79和图128)里的建筑装饰，是建筑领域中新艺术运动精神在美国的主要表现。沙利文的得意高足莱特的早期

图 128　沙利文　在卡森·皮里·斯科特百货公司的铸铁装饰细部　芝加哥　1903—1904



作品，也充满了这类精神。在新艺术运动中，美国人蒂法尼（Louis Comfort Tiffany）赫赫有名，但他的活动范围是室内设计和装饰艺术。他不仅在这些方面与欧洲的运动有着密切的接触，而且他本人还给欧洲的运动以相当大的影响（图 129—131）。



图 129
蒂法尼
台灯 1900
青铜和 favrile 玻璃
高 69 厘米
灯罩直径 46 厘米
纽约
莉莲·纳索遗物



图 131 劳特累克 《简·阿弗里尔》 1899
石版画广告画 56×36 厘米 纽约 现代艺术博物馆 艾比·奥尔德里奇·洛克菲勒赠

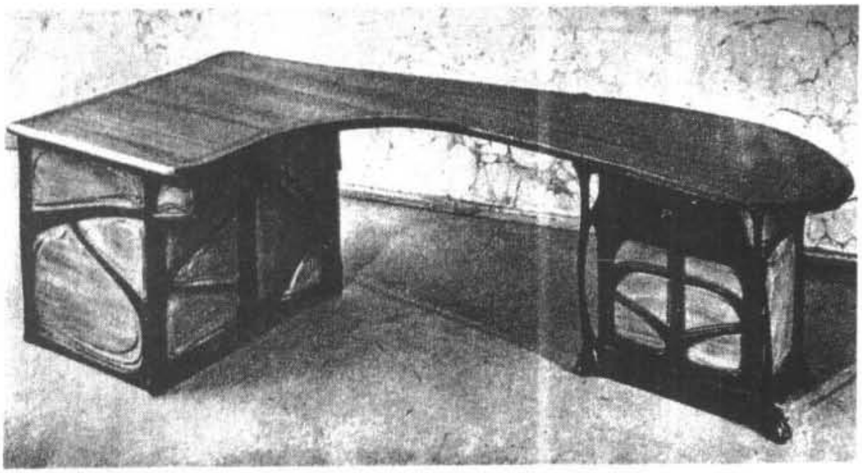


图 130 吉玛德 桌子 1903 非洲榉和橄榄榉木 73×257 厘米
纽约 现代艺术博物馆 吉玛德夫人赠

高迪(1852—1926)

在西班牙,高迪当学生时受到方塔那(Miloy Fontanas)的影响。方塔那在罗马,曾被拿撒勒以及被喻为黄金时代的中世纪浪漫主义概念所吸引。对他而言,这种浪漫主义概念,已经成为卡泰隆尼亚(Catalonia)民族主义兴起的象征。早些年间,高迪还曾对于自然界中的形式进行过研究,这一点在他的建筑中已潜移默化,并且成为高迪建筑的精神基础。他还被法国中世纪复兴建筑师维奥一列一丢(Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc,1814—1879)所吸引,这不仅是因为维奥一列一丢对于复原哥特式建筑古迹满腔热忱,而且,更重要的是由于他对哥特式结构持强烈的理性态度。在这些结构中,他看到了现代技术进步的曙光。高迪早期的建筑属于哥特复兴的主流。所不同的是,在材料的使用上富有想象力,特别是材料质感与色彩的安排,乃至铁制装饰方面更具别出心裁的个人风格。高迪独特的熟铁制品设计,早在新艺术运动类似的探索之前就捷足先登了。从1880年代后期,到1926年高迪去世,他的整个晚期生涯,一直在坚持自己的方向。起初他与新艺术运动齐头并进,到了后来,不论世界上发生过什么事,也不管当时正在发生什么事,还是将要发生什么事,都与他毫不相干,一直到二十世纪中叶对他的作品重新评价的时候为止。与他关系最密切的,大概要数目前的新浪漫主义的结构实验主义者了。他对于一代建筑师具有非常巨大的潜在影响。

高迪最早接受的主要委托项目,是完成巴塞罗那的萨格拉达·法米利亚教堂(图132),这座教堂已由建筑师维拉(Francisco de Villar)设计成了新哥特式结构。从1883年起,高迪时断时续地为这座教堂工作,直到1926年他去世时,离完工还差得很远。尽管高迪放弃了维拉的平面,但他的室内设计还是有哥特式的



图132 高迪 巴塞罗那 萨格拉达·法米利亚教堂 1883—1926

因素。教堂已完成的主要部分,尤其是十字耳堂上的四个尖塔,也是有哥特式的影子的。虽然在该教堂里可以追溯出摩尔式、原始非洲式、以及其它外来建筑风格的影响,但建筑的主要效果则不属于任何现成历史风格。或者说,它以最有个性、最强烈的感染力,来表达建筑师的想象。这座教堂的装修也没完成,还只是一个片断,在自然主义流动的植物图案装饰和抽象的装修中,浮现出一幅极盛的梦境。尖塔的顶端,装饰着色彩明快的马赛克。

和设计、建造的进展都很缓慢的萨格拉达·法米利亚教堂形成对比的是古尔宫(图133)与特里西亚女修道院学校设计。它们的外观则是相当稳重的。在古尔宫的立面上,出现了抛物线拱券,成了高迪日后的商标之一。拱形的入口填充以复杂的铁制格栅门。在地下层的马厩里,他使用了贴瓷砖的蘑菇砖柱,支承着一个

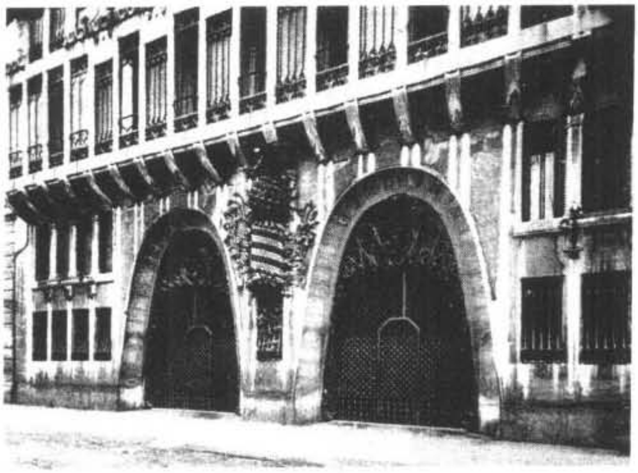


图 133　高迪　巴塞罗那　古尔宫细部　1885—89



图 134　高迪　巴塞罗那　圣·特里西亚·戴·杰苏学院　（室内）　1889—94

精雕细刻但又属于结构功能系统的拱顶。马匹进入地下层所使用的螺旋坡道，开创了流动型空间的早期实例。在特里西亚女修道院学校的外墙上，高迪用了毛石、砖以及赤陶砖，使之与天地的色彩浑然一体。在首层和二层的连拱廊中(图 134)，立在砖垛上的抹灰拱券，呈现出又高又陡的抛物线状，创造出异乎寻常的严峻朴素气氛，以及精确而清晰的结构方式。这些连拱廊，同他后来作品中浓重的装饰或自由流动的结构构件，形成了强烈的对照，但是，它们都是以结构为主宰的观念做基础的。

在巴塞罗那附近的科隆尼亚·古尔小教堂(图 135)的门廊和地下室中，高迪不再用垂线、斜线或曲线来处理它的柱子和拱券，而是根据极为精确的计算，把它们处理成在大自然里生长着的树木的样子，以表现其功能。巴塞罗那的古尔公园（图 136），完全是一首梦幻曲，是标新立异的工程之作，是风景和城市规划超现实主义的组合。这个巨大的花园，是十八世纪浪漫主义和英国哥特式花园的继承者。蜿蜒起伏的曲墙、座席、洞穴、带柱的门廊以及连拱廊上，都覆盖着一层光灿灿的碎陶瓷片和玻璃

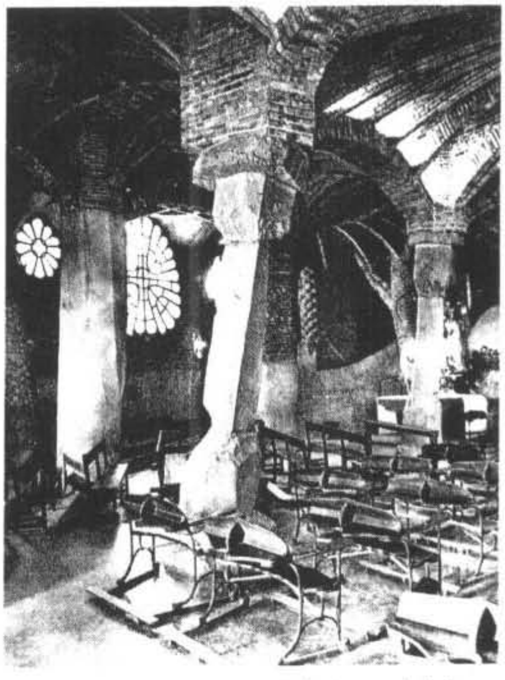


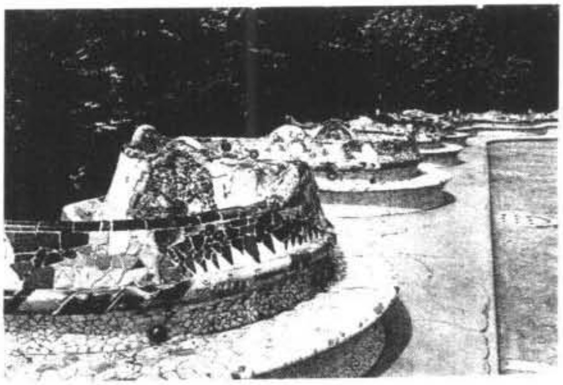
图 135　高迪　巴塞罗那　科隆尼亚·古尔小教堂　1898—1914

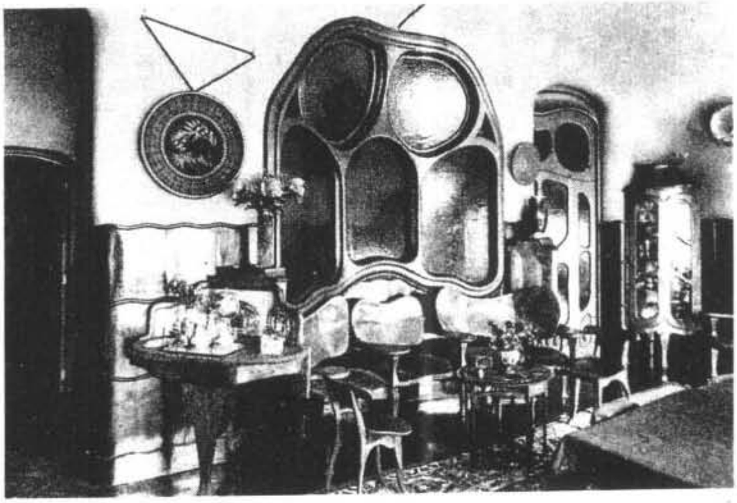
片镶嵌图案，这一切组合成一个庞大混合体。在这里，我们可以看见高迪建筑中强烈的雕塑性特征，与新艺术运动大多数作品的外观是有所不同的。他的建筑不是线条的组合，而是砖石砌体雕塑般扭曲的体量。甚至他的铁制构件，也有一种雕塑般的厚重感。从而超出了新艺术运动所惯有的典雅作风。

高迪在二十世纪初期所作的重要世俗建筑之一就是巴特罗公寓，该公寓实际上是一个改建项目。但是，建筑师以他自己的语汇，彻头彻尾地翻改了它的外观和室内。立面弯曲凸出的阳台，处理成非常轻快的奇特造型，底层则是巨大而自由的连拱廊及窗户。入口门厅为开敞的空间，用简单的抹灰墙和贴砖墙面，以其清淡与栏杆的精工细作形成对比。巴特罗公寓的平面及主要房间的内部空间，所表现出来的流动感和光感是很明显的(图 137)。墙壁和地面连续地汇成一体，有机形状的窗洞，包嵌在墙壁上，像天生的一样，高迪同时还设计家具。他的家具，也带有他的建筑所特有的那种扭曲的雕塑感。高迪以其建筑中的最精确想象，进行家具的组合，供给人们使用。

米拉公寓(图 138)是一个围绕着庭院自由建造起来的更庞大的结构物，整体设计是雕塑般的体量作连续运动。雕塑般的体量和渗透其间的空当，相互交替形成沿两个主要立面流动的立面。波浪形的屋顶线条，以及精心设计的扭曲烟囱帽，贯彻着雕塑建筑这个统一主题。铁制的构件，犹如绚丽多姿的植物长满了阳台。在平面布置上，继续贯彻过渡观念，一个房间或一个走廊，毫不中断地向另一个流动。所有的墙壁统统都是弯曲的或是倾斜的，产生一种无休无尽、变幻莫测的空间感觉。

虽然直到二十世纪中叶，高迪在他的城市之外还甚不知名，但他的建筑概念，例如，他用有动势的空间联系起内部和外部世界；他从自然环境中长出生机勃勃的有机体；他那大胆的工程实践和对材料富有想象力的运用（从看上去好像是自然岩石结构的石材，到陶瓷片玛

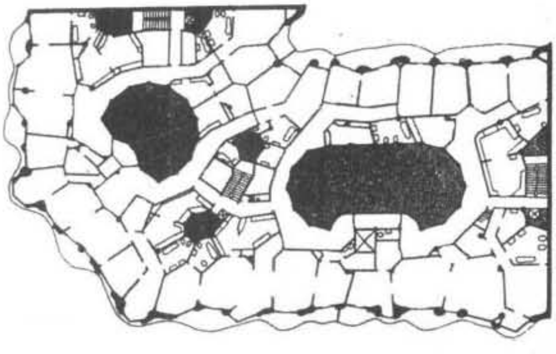




右上图 136　高迪　巴塞罗那　古尔公园
围墙的细部 1900—14

右图 137　高迪　巴塞罗那　巴特罗
公寓　餐厅　1905—07

图 138 高迪 巴塞罗那 米拉公寓大楼 大街上的立面、米拉公寓的典型楼层平面 1905—07





赛克所组成的奔放无羁的抽象色彩)，事实上都表现出高迪是一位伟大的先行者和先觉者。他是一块基石，在他的基础上，本世纪中叶的建筑师们开始了他们的事业。

霍塔(1861—1947)

如果有哪位建筑师可以称作新艺术运动建筑的奠基人的话，这个人就是比利时的霍塔(Victor Horta)。作为学院派人士，他所受的训练具有线条在空间里流动的巴洛克、洛可可概念的影响。同时，他对有机物生长的研究，对维奥－列－丢的结构理论的研究，也给了他一些启发。尽管维奥－列－丢作为一个开业建筑师，由于在法国生硬地照搬中世纪的建筑而声名狼籍，但他的建筑著作，特别是 1860 年代和 1870 年代在法国、英国和美国出版的《谈话》(Entretiens)，曾为建筑师们广泛阅读。他大力推荐直接运用金属结构，不仅影响了高迪和霍塔，也影响了十九世纪末叶其它许多勇于探索的建筑师。另一位对霍塔有影响的人物是工程师埃菲尔，他为 1889 年的巴黎博览会建造了 984 英尺高的铁塔(合 328 米，图 139)。这是一个最激动人心而又令人信服的证据，它证实了裸露金属结构的可能性。

霍塔接受的第一个重要的委托项目是布鲁塞尔的泰西尔教授住宅(图 140)。在这个项目里，他从本质上推进了维奥－列－丢的结构理论。住宅的楼梯厅具有线条的韵律感，既整体又和谐，这种韵律是由装饰性的铁栏杆、墙面和地面、以及螺旋而上的扭曲楼梯所确立的。与高迪的作品相比，所有的构件都极为优雅、纤细而精致。这里，线的概念完全胜过了雕塑体量的概念。1897—1899 年，霍塔为比利时社会党建造了人民宫，其立面是支承在极小的金属结构框架上的一片玻璃幕墙(图 141)，包着一个有不规则曲线轮廓的开阔场所。大会堂内部(图 142)，是一个效果很好的玻璃维护结构，倾斜露明的框架把清晰的立柱与双重弯曲的屋面连接起来。尽管它走在二十世纪玻璃盒子建筑之前，但其内部空间，由于竖向玻璃幕墙、倾斜金属支柱，以及敞朗的曲线天花板的组合，而显得十分丰富有趣。凡·伊特威尔德住宅的沙龙(图 143)，则表现出更为奇特的探索，在这里把“贝壳式”装修(rocaille

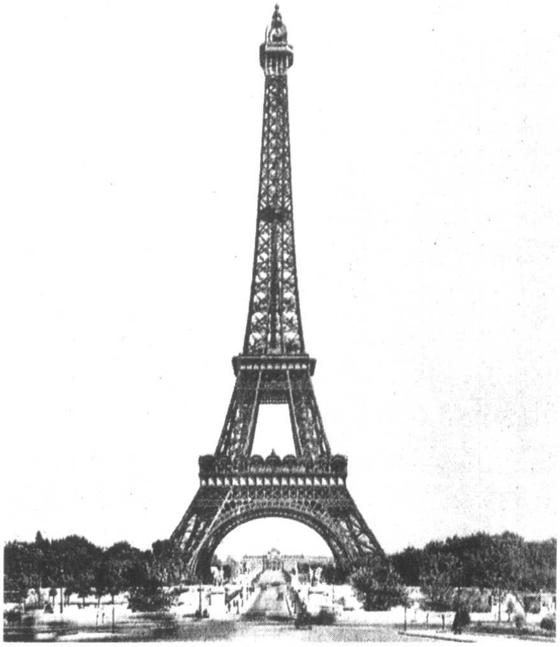


图 139　埃菲尔　巴黎　埃菲尔塔（1932 年的一幅照片）1889

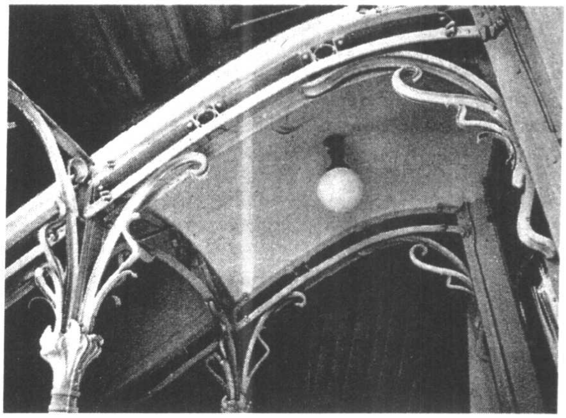


图 140　霍塔　布鲁塞尔　泰西尔住宅　室内的铁制构件细部　1892—93

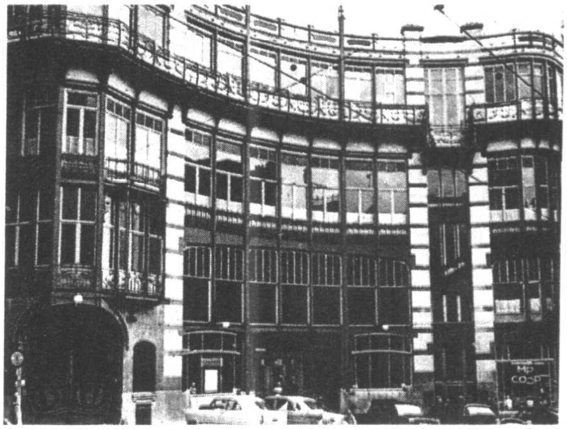


图 141　霍塔　布鲁塞尔　人民宫　1897—99

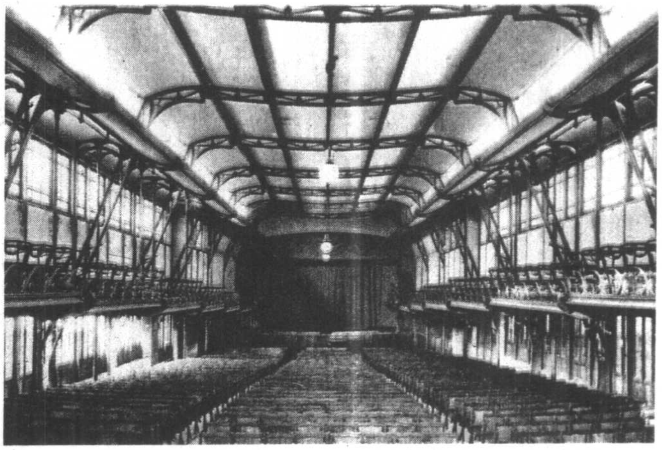


图 142　霍塔　布鲁塞尔人民宫　大会堂，1897—99

decoration）转换成金属线条构件，支承并架起一个玻璃圆顶。新艺术运动的基本装饰精神是从建筑与结构中取得的，虽然开敞空间的流动与二十世纪有机建筑的探索一再不期而遇。

在百货商店以及类似的商业建筑设计中，可以找到许多重要的新艺术运动建筑的实例。大型的百货商店是十九世纪末叶的一项独具一格的发展。它取代了老式店铺以及更古老的集市。因此，它的建筑形式是没有传统可循的。它的功能，要求它强调开放性、空间流通而且要有华丽的装饰背景。霍塔在布鲁塞尔设计的革新百货商店（图 144），在立面上展示了一片大玻璃和曲线金属支柱；乔丹（Frantz Jourdain）在巴黎设计的撒玛利亚百货商店（图 145），则把精雕细琢的金属窗花格，和大尺度的矩形窗结合起来。它的三段分割，令人想起沙利文的卡森·皮里·斯科特百货公司大楼（图 79）。二十世纪初，这类百货商店遍及整个欧洲和美国。它们的效用目的，要求在大量的营建中适当地采用些新的发明创造：露明的金属和玻璃结构，可以精雕细琢和减化到有点俗气但又无伤大雅的装饰性窗花格。以各种方式为建筑的创新提供实施的机会。

许多杰出的建筑师，这样或那样地与新艺术运动发生过联系，但他们的作品，很少能够在风格上与霍塔的作品比一比。吉玛德（Hector Guimara）为巴黎地下铁道所设计的车站（图 146），可以被认为是纯新艺术运动的作品，这或许是装饰标记或象征符号已经胜过了建筑结构。瓦格纳（Otto Wagner）设计的维也纳施塔德班车站或恩德尔（August Endell）的慕尼黑埃尔维拉工作室（图 147），可以说都是这类作品。但是，如果有人把精制的“海马”装饰从埃尔维拉工作室的立面上移去，所剩下的不过是一个很简洁的结构。室内的细部，特别是楼梯厅，继续使用纤巧精致又有起伏的新艺术运动的“贝壳式”装饰。由奥地利建筑师约瑟

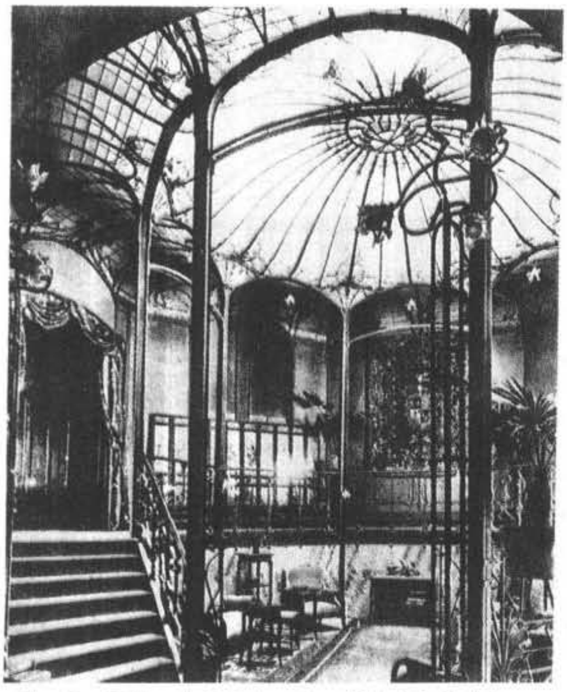


图 143　霍塔　布鲁塞尔　凡·伊特威尔德住宅沙龙　1895



图 144　霍塔　布鲁塞尔　革新百货商店　1901

夫·霍夫曼(Josef Hoffmann,1870—1955)设计的布鲁塞尔的斯托克尔宫(图 148, 149),虽然克里姆特所作的餐厅壁画和室内陈设和装修,体现了典型新艺术运动装饰品的综合效果,但它平坦的墙面和方整的结构,与后来的国际风格及包豪斯学派具有相似之处。瓦格纳在维也纳邮政储蓄银行,麦金托什在格拉斯哥的艺术学校,以及贝伦斯(Peter Behrens)和维尔德的建筑也是如此。这些建筑师,也是新艺术运动的室内设计师和装饰品的制作者,因此,他们的建筑实质有含混不清的趋势。

尽管新艺术运动凭借了像高更、梵·高这样的画家和像高迪、麦金托什及维尔德这样的建筑师所具有的才华,但它终归是一个装饰运动。就建筑而言,最有特色的面貌,只不过限于室内设计而已。也许它的最大贡献在于书画印刻设计方面(广告、书籍插图)、灯具、纺织品、家具、陶瓷、玻璃以及壁纸设计等方面。这个运动所取得的成就,如果不是绝大部分,也有相当一部分仅仅是在一种猎奇或者时髦复

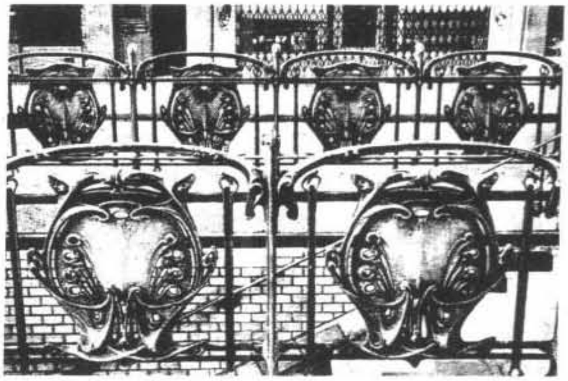


图 146　吉玛德　巴黎　去地铁的入口　1898—1901

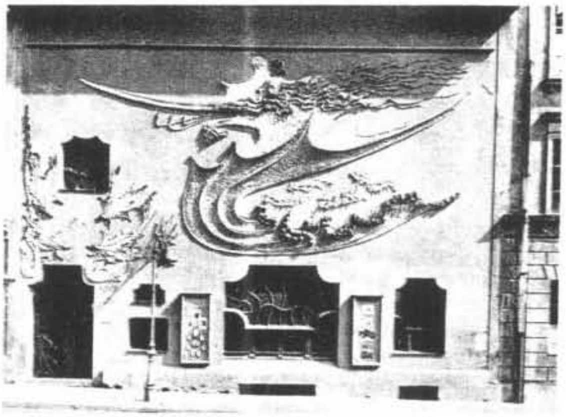


图 147　恩德尔　慕尼黑　埃尔维拉工作室　立面　1897

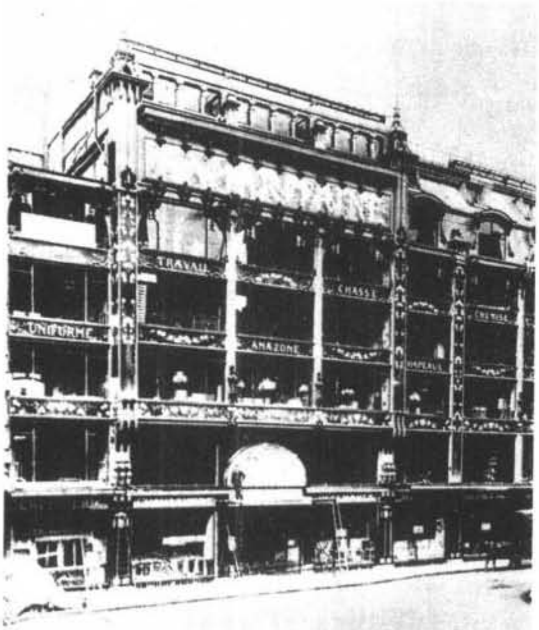


图 145　乔丹　巴黎　撒玛利亚百货商店　1905

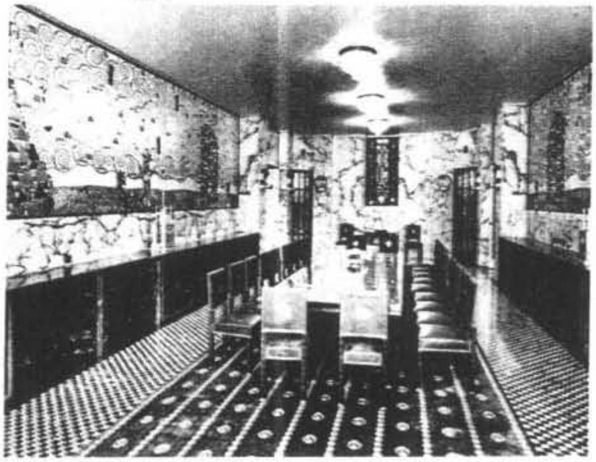


图 148　霍夫曼　布鲁塞尔　斯托克尔宫　餐厅　1905—11

兴的大框框之内保存下来的。作为一个创作时代，新艺术运动是短命的；但作为一个运动，它又是重要的。因为它是反对学院主义传统历史风格的一次群众性的普遍的革命运动。通过对于西方古典时期文化照抄照搬现象所作的抨击甚至捣毁，通过企图在绘画和雕塑里代之以自然主义的或半抽象的图案，通过在建筑里代之以有机线条或者空间的流动，新艺术运动为二十世纪艺术及建筑的许多试验探索活动开辟了道路。

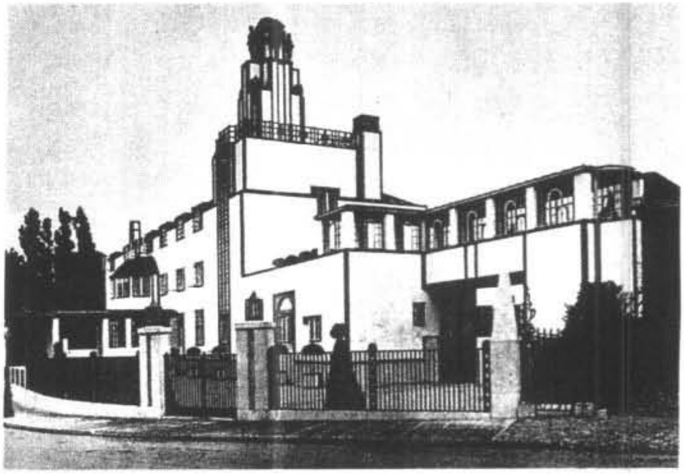


图 149 霍夫曼 布鲁塞尔 斯托克尔宫 1905—11

纳比派

二十世纪绘画的起源，可以在十九世纪末艺术大师的思想和成就里很明确地找到，特别是塞尚、高更、梵·高和修拉。但是，这些思想的传播，在很大程度上则是通过世纪交替之际，与艺术的主导倾向有关系的一些比较小的艺术家派别来完成的。像新印象主义、象征主义、新艺术运动以及纳比派。新印象主义是由修拉和西涅克创立的，在 1884 年露面。当时有一批艺术家和集合在一起搞展览的巴黎"独立艺术家集团"运动发生了联系，后来通过修拉、克罗斯、雷东以及其他人的努力，在 1884 年组织了"独立艺术家协会"。协会作为一个展览会的论坛，为促进二十世纪早期的艺术发展，是起了重要作用的。在布鲁塞尔的"第二十"(法文：Les X X，Les Vingt 或者英文：The Twenty)也很重要。梵·高、高更、劳特累克和塞尚，都在"独立艺术家协会"和"第二十"参加过展览。恩索(James Ensor)、维尔德和图罗普定期在"第二十"和它的继承者"自由审美"参加展出，后者的展览日益占主导地位，首先是新印象主义的倾向，后来是纳比派的倾向。

在 1885 年，引入注目的修拉和西涅克开始试验独具一格的有规则的小笔触画法，把有几何规律的笔触引入印象主义者的色彩中去。不久，毕沙罗(1830—1903)这位年过半百颇有建树的印象主义者，也加入此列。毕沙罗在印象主义及其追随者当中，是一位有威望和有影响的人物，他转向新印象主义(虽然不久又退了出来)，从根本上协助了新印象主义的传播。

正如我们已经提到的，修拉和新印象主义者，以纯正色彩的小笔触，像镶嵌玛赛克似地作画，这不仅涉及到在观者的眼睛里融合色彩的问题，而且进一步混合一些红、蓝、黄和它们的补色色块，形成一种视觉的颤动，以活跃画面。这种笔触，如同过去袭用的色彩笔触一样重要，它的带几何规律的小笔触，本身是精心刻意加以安排的，它创造出一种把印象主义色彩加以几何组织化的感觉。这种组织化，如果用和新艺术运动直接有关的线条韵律图案加以补充，则更进一步强调了艺术家创造抽象色彩图案的趋势。德拉克罗瓦的色彩结构，以及他对补色的视觉效果的研究，对于新印象主义者来说，就像色彩学家舍夫勒尔的著作一样重要。

新印象主义在 1880 年代后期得到飞快的

传播，特别是通过在"第二十"的展出，影响了年轻的比利时艺术家。维尔德就是一个重要的皈依者，他是带着新印象主义的面貌参加新艺术运动的。梵·高接受了新印象主义的画风，甚至接过了他们强调线条运动的作风，并使之适应他自己的表现目的。在这方面，修拉的关于色彩和色彩之间的关系，在表现和象征作用方面的信念，是一定不要忘记的。

在1891年修拉逝世以前，除了毕沙罗以外，原先属于新印象主义的一些艺术家，也都开始脱离这个运动。但是，西涅克和克罗斯却还能够把他的点彩画技术发展成为更明确的抽象装饰程式。他们把笔触加大，而且下笔更加准确，线条也更加果断，这些趋势，为二十世纪早期的野兽派的革新设置了舞台。

纳比派是一个带点折衷味道的艺术家小组。他们的主要贡献(有两个很明显的例外)，在于综合性地探讨早一辈大师，不仅包括修拉，而

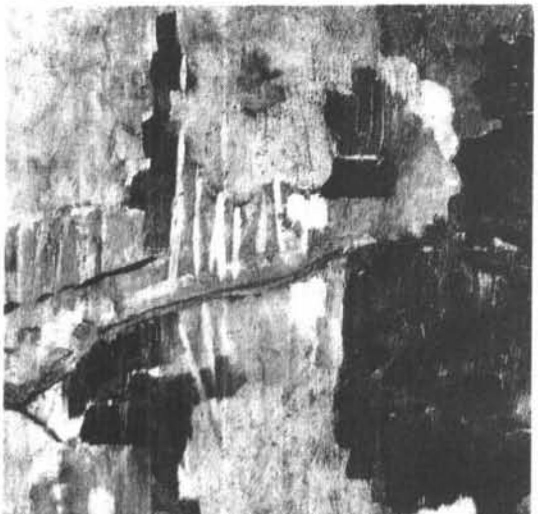


图150　塞律希埃《护符》(《阿莫树林的风景》)　1888　在雪茄盒盖上的油画　26.7×21.3厘米　法国克勒蒙德奥尔兹　德尼—包尔夫人藏

且还有高更、雷东和塞尚。特别重要的是，探讨高更关于综合主义的理论，以及他的绘画直接实例。

高更在某种程度上受到了他的年轻的朋友伯纳思想的影响，当时他俩正在阿望桥认真地工作。他从伯纳的景泰蓝画风里，充分看到了他的综合主义的重要因素。景泰蓝是以中世纪的珐琅和彩色玻璃技术为基础的作法，在突起的外轮廓中限制住平涂的色块。但是，在这方面占主导地位和有才华的艺术家仍然是高更，任凭伯纳后来愤怒地宣称，绘画中综合主义的传播还得大大归功于年长的艺术家。这些因素，包括随心所欲、非描绘性的色彩和以线条的图案限定平涂的色块，以及不要深度或雕塑式的立体感。像《布道之后的幻象》(彩图11)或《黄色的基督》这类作品，以及大多数的塔希提绘画，都表明了这些要素，它们适合于并影响了纳比派，以及新艺术运动的装饰。宗教的、神秘的或者原始田园的主题，也在激发着这些艺术家们，他们在继续寻求浪漫主义和象征主义的内在幻景。处于综合精神时代之中的高更本人，转手又搞陶瓷设计或瓶饰绘画，并在发展一种新木刻的途径(有力、对比、原始主义的作风)，成为占据领导地位的大师。这种木刻，影响到二十世纪德国表现主义书画印刻艺术的进程)。

塞律希埃1888年夏天在阿望桥听了高更的一番教训之后，在一个雪茄盒子上画了一幅很小的风景，他称此画是他的"护符"(图150)，并把它带回巴黎。他对围成一团的一些艺术家朋友们谈起这件事。大家出自对这一新发现的热情，说他们先睹为快，成为纳比(先知)。这些人包括塞律希埃、德尼、波纳尔、兰森(Paul Ranson)以及后来的马约尔、维雅、瓦洛通(Felix Vallotton)、卢塞尔(K. -X. Roussel)以及西昆(Armand Séguin)。这些先知们是一些能力各不相同的艺术家，但其中有三位杰出的天才，他们是波纳尔、维雅和马约尔。他

们在扩大和巩固高更以及雷东的影响方面，是有些重要作用的。除了这些艺术家和塞尚以外，他们的绘画在不同程度上反映了东方绘画，甚至反映了当时学院象征主义者夏凡纳的广泛影响。

纳比派在世纪之末，其各种兴趣和热情是具有代表性的，首先是对文学走向有机的理论、以及煞费苦心地向神秘顶礼膜拜。德尼和塞律希埃广泛地著述了现代绘画的理论。德尼提出了一个著名警句："一幅画——在它是一匹战马、一个裸女，或者一件奇谈之前——基本上是照特殊规律安排色彩的一个平涂表面。"十九世纪以来，艺术家们愈来愈被艺术作品的本质问题所困扰。他们谈论、著述试验性艺术的问题，艺术上科学的和神秘的基础问题，以及艺术的更大社会含意的问题。纳比派作为一个小组虽然存在时间很短，但他们的理论工作，他们所笃信的宣言的发表，标志着二十世纪艺术进程的所有派别、宣言和理论的直接先声。通过在某些领域的不断活跃，他们还在寻求一种艺术的综合体。这些领域有建筑绘画、玻璃设计、装修屏风和书籍插图、广告设计以及为一些进步戏剧家象易卜生（Henrik Ibsen）、麦特林克（Manrice Maeterlinck）和斯特林堡（August Strindberg）、怀尔德（Oscar Wilde）等所作的舞台设计，特别是为加林（Alfred Jarry）的《乌布·罗依》(Ubu Roi)所作的舞台设计。

《布兰歇杂志》创立于1891年，成为象征主义作家和画家、纳比派和其它先锋艺术家的主要喉舌之一。波纳尔、维雅、德尼、瓦洛通和劳特累克(他从没正式成为纳比派的成员，虽然和这一派有联系）都给《布兰歇杂志》做过广告，画过插图。这家杂志是欧洲各地情趣相投的艺术家和作家的园地。这些艺术家和作家有维尔德、挪威画家蒙克、普鲁斯特（Marcel Proust）、盖德（André Gide）易卜生、斯特林堡、怀尔德、高尔基（Maxim Gorki）和马林尼蒂（Filippo Marinetti）。

除了马约尔、波纳尔和维雅继续取得基本上是属于个人的成就之外，纳比派本身并没有产生多少有重大意义的绘画，它的重要性仅在于宣传高更的思想，致力于支持塞尚和雷东。他们通过抽象色彩、形状以及线条图案，对宗教性的题材，特别是对于神秘性的题材进行探索，影响了一些富有试验精神的画家。但是塞律希埃和德尼的著作，对于抽象和表现主义的起源，是一些珍贵的文献。没有纳比派和新印象主义，二十世纪头几十年间艺术的勃发则是不可能的。

维雅（1868—1940）

纳比派产生了两个有才华的画家：维雅和波纳尔。他们的长期创作生活提醒我们，短暂的一段时间，竟能把我们与十九世纪判若两个天地。十九世纪与我们竟如此不同，以致它像是老远以前的事了。1890年维雅获得了明显的成功之后，他似乎想避免在二十世纪头几年发展什么新的过激行动，特别是躲避公共展览会。唯有1938年他去世的前两年，在装饰艺术博物馆所举行的个人展览，才有可能对他的成就作出评价。这并不是说，他在世期间不够成功。他和波纳尔的作品都销路极佳，而且很受鉴赏家们的赏识。然而，他们的名声，长期限于私人间而不是在公众里流传。

一直到二十世纪，传世的这类艺术史，都是以记述有建树的艺术家、学院名流之类的人物为特征的。从这时起，现代艺术史开始逐渐以艺术的试验主义者的观点来撰写。这一代先驱，变成了后代的师宗。当我们今天谈起塞尚、梵·高甚至毕加索、马蒂斯的时候，把他们称为现代艺术的老一代大师，那是天经地仪的。头两位艺术家的整个生涯，后两位的绝大部分生涯，都是属于在当时不可一世、而今早已被人丢在脑后的一大群有成就的艺术家围攻之下，

顽强奋斗的少数派。

当然，这属于试验主义者所写的艺术史。他们的探索，给下一辈艺术家建起了传统，然后，这个传统又受到一派新的探索者的挑战。到1910年，所有的欧、美学院派画家，都在以印象主义的技术，画他们的叙事体的情节，这种技术，在当时已变成相当传统的框框了。他们，以及我们当代的学院派艺术家们，势必也要湮灭无闻。他们当中的绝大多数人，而且总是或多或少有点娴熟技艺的人，都是着眼于绘画可以立即脱手换钱。但是，维雅的例子足以提醒我们，在这样一种背景下，伟大天才的艺术家是不会经常出现的。

维雅和波纳尔的世界，是一种个人的小天地，是由画室的一角、起居室或所熟悉的窗外小景以及家人、好友的画像所组成的世界。维雅的《自画像》(彩图 20)，显示了他当时最、近高更和纳比的理论。在他和波纳尔的后期作品中，仍然遵循他们自己的方向，不过他们引用了印象主义或者其它类似的源泉，以再现他们的个人环境。《自画像》是一个非常大胆的意图，运用了鲜明的甚至是刺眼的黄、红、赭、蓝和棕等抽象的色彩图形。不过，这幅自画像非常清新。这种描写是独特的，可以联想到梵·高后期的某些自画像，同样可以视为是有个性的。

《室内》(图 151) 代表了维雅在抽象装饰方面的一个极端，事实上，在当时是一个很值得注意的作品。在这里，艺术家不仅表现了一个





右上图151 维雅《室内》 1898

50. 2×41.3厘米 巴黎 私人收藏

右 图152 维雅《母与子》1899

纸板上油画 48. 6×56.5厘米 格拉斯哥美术馆和博物馆 约翰·里奇蒙爵士赠 (1948)

割碎了的室内片断，而且还抛弃了围起空间和使空间倾斜的透视法，抢在马蒂斯(大约在1916年)的立体主义的设想之前，把场景摆成正面。马蒂斯的作品《摩洛哥人》和《钢琴课》(见图183和彩图39)也是这样的。维雅的《室内》是由他常用的柔和的褐色和灰色，加上淡粉红和黄色，进行时隐时现的强调。但是，用宽阔的矩形色块，组织成很刻板的情况，对他来说则是不寻常的。唯有在左角上的那些密密麻麻、小而有规则的点彩派画家的笔触，以及透过门所见的妇人身影，才使人想到小资产阶级家庭忙忙碌碌而又装饰无度的环境。这里住着艺术家和他的母亲。几年期间，画家只是稍加改动，把该画变成宁静、闲适而富有魅力的地方。它那暗淡的室内，充满了柔和而又无限丰富的色彩。

维雅在他的早期作品中，很有特色地运用了碎笔触和新印象主义者的小笔触，只是稍有不同。在《母与子》(图152)中，他表现了今天看来有些沉闷的场景，有世纪末凌乱的花壁纸，带图案的室内陈设以及花衣服。在他的笔下，这一场景变成了一幅各种蓝、红、黄色所组成的美丽的平面图案，可以与巴黎人绘画的协调而丰富相媲美。空间是通过背椅的透视及立屏成角度的折转来表现的，但是，这仍是一个有一定界限的几何式限定空间。有特色的是，维雅用人物和物体的外轮廓来限定色彩的面积。因此，在某种意义上讲，色彩的运用比他同时期的作品更加自然主义。他把外轮廓组成一个线条的图案，这可以帮助控制色彩，并赋予图画一种有韵律表面装饰的新艺术运动风格。

维雅为他的朋友和主顾的家里画了许多屏风，继续奉行纳比和新艺术运动的信条。那就是，一幅画图必须成为装修整体的一部分，不能是画架上简单孤立的东西。在《文蒂米广场》(图153)中，他把大量描写的私人家庭和爱情天地的亲切感带到了邻近的户外，就像他透过自己画室的窗子所看出去的那样。两块镶板高

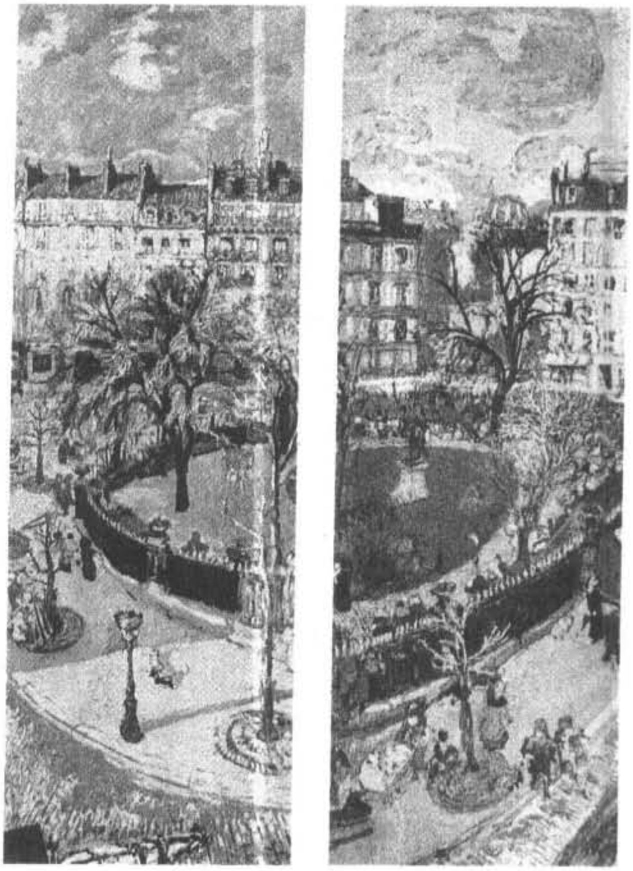


图153 维雅《文蒂米广场》 1908 板上蛋彩画 分两块装在画布上 每幅193×64.8厘米 纽约 赞豪舍藏(承赞豪舍基金会供稿)

高的外形，强调出做为场景片断的特点，脱开并且框在深凹进同样形状的窗洞里。这种形状增强了画面的矩形结构；某些东西，用封在背景上部的建筑实块做进一步强调。

维雅和波纳尔一样，是一位超级绘画师，他参加了十九世纪末版画制作的复兴活动。随意的小幅油画速写《图鲁兹－劳特累克在剧场廊道里》大约制作于1895—1896年(彩图21)，这是一幅透彻观察的即兴杰作。作品表现了艺术家当中一种有讽刺意味的情绪，他们正在对某事表示惊讶。这也有助于去说明，他能捕捉极短暂的瞬间和极平凡的事件，并且给它以深刻的含意。

波纳尔(1867—1947)

波纳尔在众多的纳比派人物之中,是最接近于维雅的一个。这两个人是好朋友,一直到1940年维雅去世。像维雅一样,波纳尔也过着一帆风顺的宁静生活。但维雅始终是一个单身汉,波纳尔却很早就去追求一位年轻的女郎,在1925年终于如愿以偿和她结了婚。经常出现在画面上的就是这位女子,或裸女沐浴或梳理金发,或是一个朦朦胧胧的身影出现在早餐桌旁和窗边,或泛舟于塞因河的碧波上。波纳尔早年从事法律,在他卖掉了一幅为香槟酒画的广告画之后,便专业于绘画。不久他在制作石版画、广告画和书籍插图方面获得了成功,并且不时地给蒂法尼做设计。他过着无忧无虑的舒适生活,专心致志地在他的小天地里从事研究。

波纳尔和他的许多同辈一样,开始是反对印象主义的,但他和维雅及所有的纳比派人物相比,却是很少受到高更的影响。他所研究的日本版画对他起了作用,特别是把东西方的东西加以改编,去探讨绘画中极限的和倾斜的空间。事实上,这一点并不是立刻就表现得很明显的,因为从一开始,波纳尔就表现出他喜欢描写对象的结构质地。这一爱好,使得他从早年相当柔和的色彩,走向碎笔触高明度的印象主义色彩。他的大幅《屏风》(《保姆出游:马车的饰带》,图155),表现出他在新艺术运动中最日本化和最富于装饰性的作风。同时,母亲和孩子的体形,象三个敦实的戴帽保姆一样,是一笔文雅的讽刺(维雅亦是如此),充分地显示出他那惊人的洞察能力与简练的精神相结合。

1898年所作的《室内》,是一幅与维雅同年所做的《室内》有密切亲姻关系的作品。但波纳尔的色彩仍然是相当柔弱,而且有绘画色彩的丰富感。在风格上,使人想起十七世纪荷兰画家胡歇(Pietr de Hooch)。他让人通过门洞来看背景和餐厅,以及把前景置于阴影之中,结果,此二者都使透视空间向纵深敞开,对画面来说,引向纵深更富有色彩感的背景。像维雅一样,波纳尔以平板的方式,把精确绘制的房间突然切出去一部分,处理成正面化的,这是马蒂斯甚至是蒙德里安的新艺术运动的先声。(图154)

波纳尔在许多重要方面与维雅不同。在他的工作进程中,他的色彩不断变得更加明亮和欢快,一直到《乡村餐厅》(彩图22)这幅画里,他又在所画的大片整洁的建筑上,恢复了全部鲜明色彩的色谱,并且用以与风景里零碎的笔触相对比。这是十足的印象主义的日光,是起源于后期莫奈的。波纳尔实际上是属于后期马

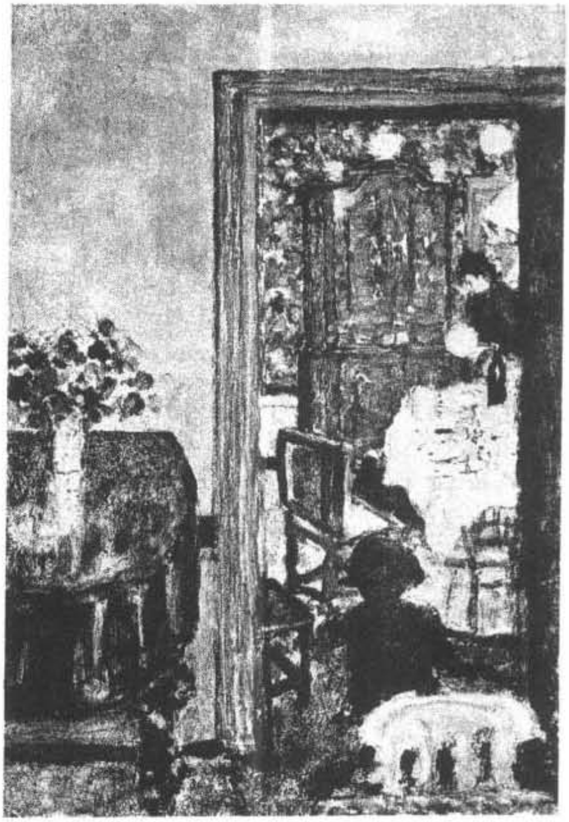


图154 波纳尔《室内》1898
52.1×34.9厘米 洛杉矶 诺顿·西蒙夫妇藏

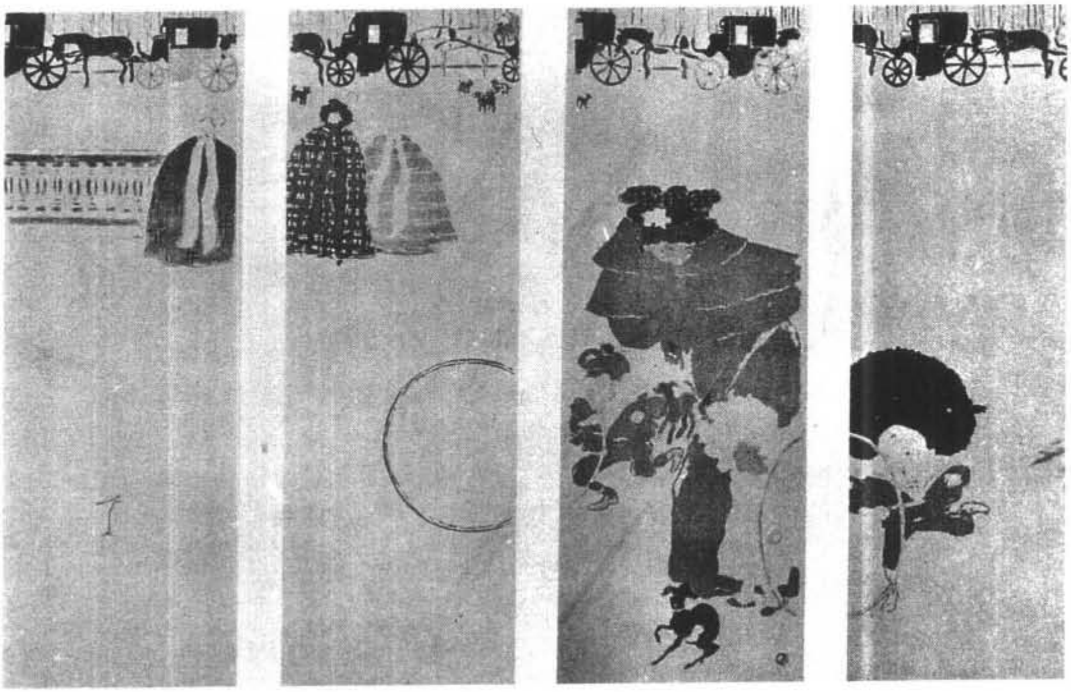


图 155　波纳尔《屏风》(《保姆出游：马车的饰带》)　在四块画板上的彩色石版画
每块 135.3×45.1 厘米　纽约　现代艺术博物馆　艾比·奥尔德里奇·洛克菲勒基金

奈、雷诺阿特别是德加的传统。此外，在 1913 年，当《餐厅》一画正在制作的时候，二十世纪早期绘画的许多革命活动已经发生。野兽主义以它随意而富于表现的色彩，立体主义以它对文艺复兴绘画空间的改革，都赢得了头一回合的显著胜利。各个地方的绘画，都已是抽象的方法、表现主义和各种形式的幻想。波纳尔非常明白在他的周围发生了什么事，但他还是满足于走自己的路。因为他的作品上常常不具日期，又加上他的风格一旦确立就始终不变，所以对他多年的画要精确地评定出不同的制作年月，那是十分困难的。《花园里的餐厅》大概是作于 1930 年代初期，显然接近 1913 年的《乡村餐厅》。这两幅画都有证据显示波纳尔的绘画看上去非常接近于野兽派和立体主义的作品，特别是马蒂斯的作品。波纳尔很热情地仰慕马蒂斯，而且运用了他所要求的当时还没有的新探讨，但他任何时候也没有改变他自己的基本态度。像许多试验主义者们一样，波纳尔并不照直接的观察来作画，而是画上些笔道，就足以起到色彩和组织结构记号的作用了。渐渐地，常常是好久以后，在一个很不一样的环境中，从这些记号里，浮现出以他自己的感觉为基础的概念。在千方百计地加以变化与表达中，他很像毕加索，可能把一幅静物转变成一个立体主义的格子块。

在后期的作品中，如《静物》(《桌子一角》，彩图 24)，或《自画像》，波纳尔的色彩来得更加有力，而且脱离了表现主义者的作风。他的画面空间，变得更加紧密，形式也变形了，但他的基本看法却一成不变。波纳尔的绘画有一个令人惊奇的现象，画的范围窄得好像是集中到一个焦点上，这是高水平的集中，一直保持了五十余年。

第三章　二十世纪早期的绘画

野兽派画家和立体主义者

马蒂斯（1869—1954）和野兽派（到 1912 年）

亨利·马蒂斯只比波纳尔迟两年出生，但比他多活了七年。这两位天才，不但年龄极为相近，而且，作为艺术家他们有许多共同之处：两人都是二十世纪最伟大的善于运用色彩的画家，也都从对方学到了某种东西。不过，作为二十世纪试验绘画先驱的马蒂斯，似乎属于稍晚的一代，属于一个不同的世界。他和波纳尔一样，原先都搞过法律，但在 1892 年，他放弃了学法律的前程，进了朱利安学院，从师于学院院士布格罗（A · W · Bouguereau）。接着，第二年进了巴黎美术学院，有幸能在莫罗的班上学习。虽然莫罗是个象征主义者，但却是一位具有献身精神的教师。他鼓励学生，通过在博物馆里坚持不逾地学习，通过个人的试验探索，找出自己的方向来。马蒂斯在这个班上遇到了路阿（Georges Rouault）、马尔凯（Albert Marquet）、芒干（Henri-Charles Manguin）、卡莫安（Charles Camonin）和格林（Charles Guérin）。所有这些人，后来都被当成野兽派。

马蒂斯从他初期的暗调子和平庸的主题中，慢慢地摸索前进。到 1896 年，他开始注视德加、劳特累克、印象主义和日本版画，然后又注视了雷诺阿和塞尚。1899 年，马蒂斯在卡里埃（Carriere）的画室里学习，卡里埃和象征主义有关系，所以在这里遇见了德兰。同年，他开始了试验，用直接调配的、非描绘性的色彩画人物。从那以后不久，他在雕塑上也做了初次的尝试，并且显示了这方面的才华，这使他成为二十世纪最伟大的画家兼雕塑家之一。在 1901 年，马蒂斯通过德兰，认识了弗拉芒克（Maurice de Vlaminck），这样，野兽派小组便差不多形成了。

当马蒂斯从师于莫罗的时候，在卢弗尔博物馆里临摹过一些画，其中有一幅是十七世纪荷兰画家黑姆（Jan Davidsz · de Heem，图 157）画的静物。马蒂斯的这幅静物（图 158）是件自由临摹作品，比原作小得多。大约是 1916 年，他将这幅画变为立体派的变体画（见图 182），这件作品几乎成了他的绘画方向的象征，贯穿于他的生涯——倾向于忽略细部，并将线条和色彩的要素简化出来。即使在他周期性地回到色彩主义的极端，和精雕细琢地搞图案时，这种精细，也是为了在绘画中剥去非本质的东西，为另一个探索过程做准备。马蒂斯在 1897 年的国家美术协会沙龙（亦叫国家沙龙）展出了《餐桌》（图 159），画的表面是极传统化的，却也是到那时为止的最复杂、最精心构成的作品之一。画的调子虽然暗淡，却在那红色的光辉中，透露出他对印象主义者的兴趣。那使人感到突然倾斜的桌子，填满并压缩了画面的空间，预示了他在朝着建筑式的简化前进。这种简化，就是他本人的立体主义形式的初型。他的《男模特儿》（1900，图 160）和雕塑《奴隶》（见图 189）中的那个模特是一样的，又把简化压缩的进程向前进了几步，甚至还出现了某种透视变形，形成一种有限空间的观念；在手法上反映出梵·高和塞尚和影响。虽然马蒂斯几乎是用统一的褐色调子来画这幅画，并强调建筑式的结构，但在那个时候，他也在进行户外绘画，探



图 157　德·黑姆《餐末甜食》1640
148.9×203.2 厘米　巴黎　卢弗尔博物馆

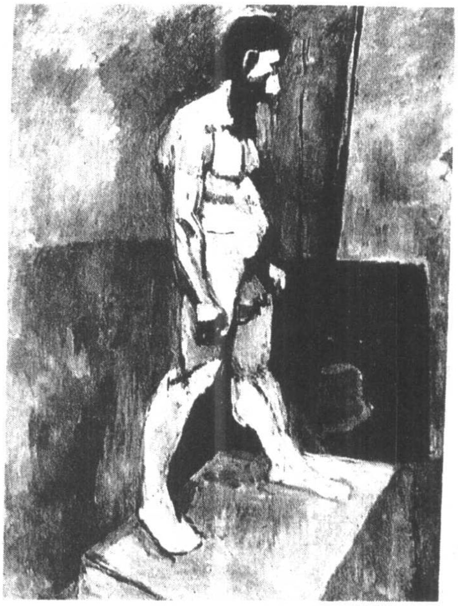


图 160　马蒂斯《男模特儿》1900
80.7×73 厘米　私人藏

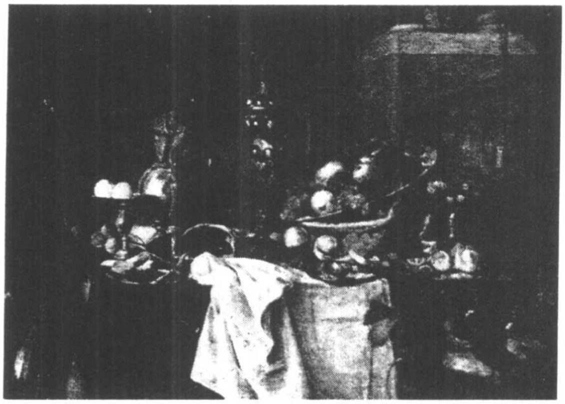


图 153　马蒂斯　德·黑姆的《餐末甜食》的自由临摹
1893—95　73.4×100 厘米　法国　西米—尼斯博物馆



图 159
马蒂斯《餐桌》1897
99.7×130.8 厘米
巴黎　史丹弗·纳考藏

索印象主义者的分色法(divided-color)和新印象主义的抽象色彩图案。作品《卡米利娜》(图161)又回到了画室的一角。马蒂斯像塞尚那样，安排模特儿呈正面化，把模特儿从背景里的矩形设计中，雕塑般地突出来。

在本世界的头几年，马蒂斯不断地搞雕塑，尤其是裸体人物的雕塑(见〔109〕页)。大约同期，他还画过一系列的彩色及素描的裸体习作。马蒂斯在1902和1905年之间，曾在伯瑟·韦耳(Berthe Weill)美术馆展出作品，后又在昂布罗瓦·沃雅(Ambroise Vollard)美术馆展出。那时，沃雅正在迅速成为巴黎的先锋艺术家的主要画商。1903年，更自由的秋季沙龙成立了，马蒂斯、波纳尔以及马尔凯一道在那里举办了展览会。在1905年的秋季沙龙上，马蒂斯和弗拉芒克、德兰、路阿的作品一起在一间屋子里展出，想必由此便落下了“野兽”这个永久的名字。据说，评论家沃塞(Louis Vauxcelles)在那些色彩粗野的绘画中间，看到了一尊多那太罗式的雕塑，便叫道：“多那太罗让野兽包围了!”不管这句话是在这个场合，或是在1906年的独立沙龙里讲的，反正名字是从此叫响了。



图161　马蒂斯《卡米利娜》1903
80×64厘米　波士顿　美术博物馆

“野兽”一词，特指色彩鲜明、随意涂抹。这种色彩比新印象主义的科学色彩，比高更、梵·高的非描绘性色彩，比那种直接调色、变形的画法更为强烈。马蒂斯和他的朋友们，一年前曾在法国南部的科利乌尔和圣·特罗佩，一直试验着这种画法。野兽派画家最终实现了色彩的解放，高更、梵高、修拉、纳比派和新印象主义，都曾以不同的方法对此进行过探索。野兽派画家用了类似的手段，专心致力于各种目的。他们愿意使用从颜料管里直接挤出来的强烈的色彩，而不想刻划自然中的对象。这不仅是想引起视网膜的振动和要强调浪漫或神秘的主题，而更重要的是想树立与此截然不同的新的绘画准则。这样，在某种意义上，他们在使用高更和修拉的色彩，并自由地结合了他们

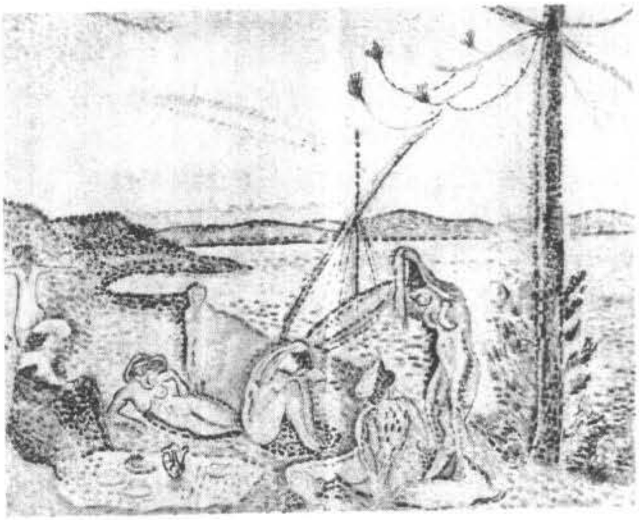


图162　马蒂斯《奢华、宁静和愉快》1904—05
94×116.9厘米　巴黎　私人藏

自己的线条节奏，以达到类似于塞尚不断追求的那种效果。前一代艺术家的出现绝非偶然，塞尚是马蒂斯最崇敬的人。

马蒂斯在1905年的独立沙龙上，就已展出了他的大幅新印象主义构图的作品，题为《奢华、宁静和愉快》(图162)，该题出自波德莱尔《请上旅程》里的两行诗句：

啊，唯有秩序与美，

奢华、宁静和愉快。〔译注〕

在这幅画中，他结合了西涅克镶嵌式风景的风格(西涅克买下了这幅画)，以塞尚的《浴女们》(彩图25)以及他的雕塑习作的人物为基础加以组合，沿着抽象的道路走得更远了。它是人物风景构图的一个重要例子，在随后的几年间，这种构图引出来了几件最重要的作品。

马蒂斯在1905年的秋季沙龙里，还展出了《开着的窗户，科列乌尔》(彩图26)和一幅马蒂斯夫人的肖像，题为《戴帽子的妇人》(彩图27)。《开着的窗户》也许是第一个主题得到充分发展的例子，马蒂斯的余生，一直偏爱着这种主题。它只不过是墙面的一小部分，窗户占了一大片地方。窗扉对着外部世界大大敞开——阳台上摆着花盆，还长着藤蔓，然后就是大海、天空和船只。这里的内墙和窗扉，是由一条条宽宽的竖条构成，用了鲜艳的绿色、蓝色、紫色和橙色；户外世界，则是一片鲜艳的小笔触构成的装饰华丽的图案。笔触从绿色的小点，扩展到笔触更宽一点的淡红色、白色，还有海和天空的蓝色。在这幅画中，马蒂斯已经远远超过了波纳尔或新印象主义者中的任何人，出现了色彩抽象的细微迹象。但是，始终伴随着马蒂斯的一种实际的、瞬间景象的感觉，是非常强烈的。

由于《戴帽子的妇人》在形式上进行了大刀阔斧的舍弃，所以比《开着的窗户》引起了更强烈的轰动。颜料不分青红皂白地铺在画面上，不仅仅是背景和帽子，还有这位妇人的脸部、她



图163　马蒂斯《自画像》　1906
55×46厘米　哥本哈根　国家艺术博物馆

的容貌，都是用大胆的绿色和朱红色的笔触，把轮廓勾勒出来的。此后不久，马蒂斯又画了一张马蒂斯夫人的肖像。从某种意义上说，这幅画更粗放，恰恰是因为它表现得更紧密、更仔细。这件作品题为《绿色的条纹》(彩图28)，脸部以鲜明的绿色线条，从发型轮廓到下巴，将脸部分开。在这一点上，马蒂斯和他的同仁们，正在确立由高更、象征主义者和纳比派所提出的论点：艺术家可以不管自然外观如何，自由地运用色彩，以建立起一种抽象的色块形状和线条的结构。这种结构，与女人、树木或静物这些当成基本结构的东西都毫不相干。也许，马蒂斯的作法令人触目惊心的原因是，他的主题实在是简单而又为人所熟知。比起高更画的那些异国情调，比起雷东画的神秘的梦幻来，这种用色方法更受欢迎。马蒂斯在1906年的《自画像》(图163)，尽管绘画上厚重有力，认识上洞察秋毫，但和他妻子的那两幅野兽派风格肖像相比，几乎可以说是传统的了(见图164)。

译注：该诗根据原文译出。



图 164　马蒂斯的照片，1909 年秋

像高更、塞尚以及他们之前的普桑和威尼斯派画家所做的那样，马蒂斯不断地进行田园牧歌式的人物构图探索。他在 1905 年的《田园曲》中，重新使用了印象主义者的突变的色彩图案，接着，他在伟大的《生活的欢乐》中（图 165），结合自己所做的各种各样的试验，形成了他的最好的人物风景画之一。《生活的欢乐》使人充满了无限的回忆，从贝利尼（Giovanni Bellini）的《众神的节日》想到波斯的绘画。但是，艺术家在这里把所有这些影响，都融合到一种巧妙的组合之中。人物和树木的线条蜿蜒起伏，尽管在透视上故意缩小了，但它们仍然作为一种图案存在于画面。这是一首道地的田园诗，一切沉浸在一种世俗的倦怠情调和田园牧歌式的快乐之中。像毕加索在后一年创作的《亚威农少女》一样，它也是现代绘画中抽象的始祖。其影响甚至超过了毕加索的那幅伟大的作品，因为毕加索的那幅画，一直到 1937 年才得以公开展出，而《生活的欢乐》却立刻被格特鲁德（Gertrude）和斯坦因（Leo Stein）买去，他们的收藏，使这画多年来广为人知。当然，毕加索想必是看到过它，不是在 1906 年的独立沙龙上，就是在斯坦因的寓所里。

《生活的欢乐》的曲线节奏，使它和新艺术运动的传统发生了联系，虽然它在本质上超过了这种传统的绘画。与这件作品相关的，还有许多的裸体习作，后来他把其中的一部分，发展成其它的绘画和雕塑。事实上，马蒂斯在描绘裸体的素描和彩色画中所流露出来的愉快，似乎是从《生活的欢乐》的习作里，获得伟大原动力的。1907 年初，他以“扭位”（Contrapposto）进行探索，画了《蓝色的裸体》（图 166），并固定成一种形式，把它运用到陶土和青铜的雕塑，以及裸体的（图 167）和着衣人物雕塑中去。这种典型，曾出现在《生活的欢乐》的正中央人物身上。但是，《蓝色的裸体》造型更有雕塑感，“扭位”在雕塑里甚至表现得更积极。他在 1908 年和 1915 年间创作了一些画，在这些画里，雕塑反过来又作为一个占主导地位的要素，出现在画面上（《金鱼和雕塑》，图 168）。



图 165　马蒂斯《生活的欢乐》　1905—06
174×238 厘米　宾夕法尼亚　梅里恩　巴恩斯基金会



图 166　马蒂斯《蓝色的裸体》 1907
92×140 厘米　巴尔的摩艺术博物馆，科恩藏

在 1905 年秋季沙龙上展出作品的野兽派画家们群星璀璨，他们中间有马蒂斯、德兰、弗拉芒克、路阿、马尔凯、芒干、凡・东根(Kees van Dongen)、弗里叶茨(Othon Friesz)、毕依(Jean Puy)和瓦尔托(Louis Valtat)，毫无疑问，其中的首脑人物当推马蒂斯，他有着超群出众的伟大才能。

风格因个人的兴趣和能力而异，不同的野兽派画家，以自己的风格达到他们的明显目标。而且，像这样的小组，平常聚会的时间也是有限的。在几年之内，各位画家便开始走自己的路，有的取得了更大的成就，有的则由于不再得到领导者的热情支持而被埋没。



图 167　马蒂斯《斜倚着的裸体 1》 1907
青铜　34.3×50 厘米　纽约　现代艺术博物馆利利・P・布利斯遗赠

马尔凯(1875—1947)
弗里叶茨(1879—1949)
凡・东根(1877 年生)

在这个小组里，虽然马尔凯不是最强的画家，但他却最接近于马蒂斯个人的水平。他曾



图 168　马蒂斯《金鱼和雕塑》 1911
121.9×100.6 厘米　纽约
现代艺术博物馆　约翰・海・惠特尼夫妇赠品

在短暂的时期内，逗留于野兽派之中。这主要是由于他和马蒂斯友谊的结果(见彩图 33)，后来，他立刻回到了怀乡的、单纯的自然主义，这才是他的基本兴趣所在。在他的大半个漫长的生涯里，他画塞纳河的风景，或巴黎和法国的景色。他在其中结合了后来柯罗的抒情气氛，和掌握得很好的组织结构，显示了一位素描大师的实力。《西布雷》(图 169)画于野兽派的最盛时期，实际上，它是一幅柔和协调的风景画，它说明了艺术家用绝对有限的笔触和色块，抓住景色本质的能力。

另一位野兽派画家是弗里叶茨，他的作品因袭了塞尚的传统，而没有明显地超越(《费尔南德·弗勒的肖像》，彩图 29)。凡·东根是一位才华横溢的素描大师，也是一位色彩大师，他使野兽派的色彩适用于上流社会的肖像，和对于酒巴社会的讽刺性速写(图 170)。



图 169 马尔凯《西布雷》 1907
41.3×33.5 厘米 纽约 私人藏



图 170 凡·东根《女杂技演员》 1910 114.8×74.9 厘米 巴黎 国家现代艺术博物馆

杜飞(1877—1953)

拉奥尔·杜飞(Raoul Dufy)因为发现以马蒂斯的那幅《奢华、宁静和愉快》(1905，图 162)，而受到了震动，这样一来，他便不再崇拜印象主义者和梵·高了。在某种意义上，他的一生，始终忠实于这种幻象和野兽派的色彩。在《挂着旗子的街道，勒阿弗尔》(彩图 30)中，旗子助长了画面，产生了一种华美的景色，但是，那特写的景色，产生出强烈的抽象几何图案的感觉。挂着旗子的街道这一主题，从马奈到现在，几乎已经成为人们寻找自由、抽象色彩的象征。马奈画过这样的一条街，莫奈、梵·高、恩索也画过类似的装饰着旗子的街道(通常是在 7 月 14 日节日庆祝之中)，芒干(《圣——特罗佩的 7 月 14 日》，彩图 31)、毕加索(《蒙马特尔的 7 月 14 日》，彩图 32)、马尔凯(《勒阿弗尔的 7

月 14 日》，彩图 33）以及其它人也都画过。显然，这个主题吸引着艺术家们，他们以这种或那种方式追求表现色彩的生气。

杜飞受到他的同仁画家勒阿弗人勃拉克的影响，1908 年以后，他试验了一种变体的立体主义形式，不过，他从来没有真正中意过这种风格。渐渐地，他又回到了他以前所热爱的装饰性色彩和精致的素描技法上去，形成了一种个人风格。他在有生之年，一直在各种变化之中保持着这种风格。在他的绘画中，反映出马蒂斯、十八世纪洛可可艺术、波斯和印度绘画的影响；偶尔也结合了现代原始主义者，像亨利·卢梭（Henri Rousseau）的艺术，他把这一切都变成他自己快乐的内心世界。他在介绍东方图案到画室背景方面，超过了马蒂斯，《在盖勒马胡同画室里的印度模特儿》（彩图 34），便是他做出的尝试。这幅画显示出他发展了的绘画风格的特色。他拿油画颜料当水彩颜料用，以淡淡的薄涂层，铺在画面上，这是他广泛使用的工作方法。宽阔而清楚的淡蓝色块，布满了画室的墙壁，形成交织图案的地毯，和立在地上的画幅的背景。画中异国情调的中心，是那个快活的印度模特儿。这幅画的描绘性线条是如此的重要，看上去像是一幅淡彩的钢笔画。如果说，他的大部分作品并不都是这样的，那么，也有相当多的作品是符合于这种情形的。

他能纵观全景，用笔触极小的色彩，和紧凑的阿拉伯式图案线条，使人想起一群群度假者们的运动和激动。多维尔或阿斯科特〔Ascot，英国一赛马场〕的赛马会，亨莱、考威、多维尔的赛船会和充满阳光的港口中的船只以及马戏场、音乐厅——所有这一些组成了杜飞的世界。革命的意识，从各方面包围着他，偶尔也与抽象派奉场作戏，但只不过把它变成优雅的装饰。如果说他是搞折衷的，那么他的才能也很招人喜欢；他的目标，从来就不是雄心勃勃地去发挥他的大部分天生能力。他的一生享有声誉，逝世以后也不减当年。他早期与野兽派的联系，以及越来越具有魅力的后期作品，使人们普遍地把他尊为现代艺术中的一位领袖人物。

德兰（1880—1954）

1899 年，德兰在卡里埃的工作室里遇见了马蒂斯，如前所述，他投身于绘画生涯受到了马蒂斯的鼓励。德兰结识了弗拉芒克，接着他把弗拉芒克这位小提琴家、小说家和自行车赛手领进了绘画的天地。弗拉芒克既有运动员的体魄又有孩子般的天真热情，德兰则跟他不同，德兰是一位认真研究博物馆艺术的学生。尽管他对野兽派的爆炸性色彩有过初衷的热情，但是他经常挂在胸怀的，是一种更规矩、更古典的传统观念的绘画概念。开始他企图把梵·高、高更、印象主义和塞尚的贡献融会贯通，并按照马蒂斯和野兽派的风格，使之成为最时髦的东西。他曾拿塞尚于 1904 年画的一幅静物以试

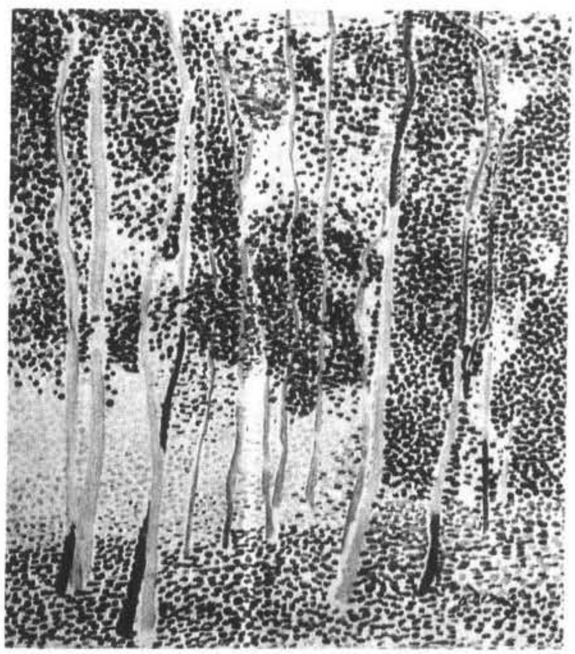


图 171　德兰《晨光》　1904—05
75.9×65.4 厘米　罗马　私人藏

身手，他还用后来的新印象派的作品进行了试验，如《晨光》(图 171)。

虽然德兰的野兽派绘画，包括了从大规模的点彩派到自由画法的不同变化，但是最有特色的，也许是像《伦敦桥》那样的作品(彩图35)。在这幅画中，他选择了一个高视点，把大片的绿、蓝、红、黄作为主要色块在画面上展开，透视是倾斜的。背景的天空呈玫瑰红色，天空映衬着的建筑物，是绿色和蓝色的侧影。大色块小心翼翼地重复，前景和背景以及突然缩小的空间，几乎是以教科书的呆板方式来达到限定深度之目的。画中，和谐与不和谐的色彩，是以娴熟的手法安排的，桥和楼房建筑的设置，使得色彩无以伦比地协调起来。

德兰的野兽派风格的绘画，算得上是他最优秀的作品，但也暴露出了瑕疵，这在他后期的作品中，变得愈来愈明显。他实质上是个学院派画家，只不过碰巧被卷入到一场革命运动中去罢了。但是，在这条道路上，他从来没有完全满足过。1906 年，他成为毕加索的朋友，并被卷入了原始立体主义的漩涡。他最先发现了非洲艺术，并在更广的意义上，发展了原始主义的兴趣。他在 1908 年所画的《浴女们》，是对塞尚、毕加索的原始立体主义各种研究的结合。不过，在后来的几年间，当毕加索和勃拉克发展分析立体主义的时候，德兰正坚定地返回到塞尚和在普桑或夏尔丹身上所体现的塞尚的源泉。他的方向，总是与二十世纪的试验背道而驰的。他回到了十九世纪的古典革新，直至文艺复兴；他回到了视觉的真实，包含着回到用强硬而有力的线条去画肖像画。《画家和他的家庭》(图 172)，很实际地概括了他的生平。像他后来的绘画一样，这幅画画得很僵硬(除了偶尔回到另一种极端，如柔和的、浪漫的和有气氛的表现)，色彩是中性的，其中的那个画家，充满了一个成功的资产阶级艺术家的傲慢神气。他在他的财产与和美的家庭成员以及宠爱的小动物的虚饰下，很恰当地掩藏了他自己的不安全感。无论怎么说，这幅画是给人印象深刻的习作，它受到超现实主义(surrealism)和魔幻现实主义(magic realism)间歇发展的影响。德兰是个有着许多伟大品质的画家——但他缺乏信心。当二十世纪艺术正要诞生的时候，他有幸在场。



图 172　德兰《画家和他的家庭》 1939
173.9×124 厘米　法国　尚布雷　私人藏

弗拉芒克(1876—1958)

弗拉芒克和德兰在个性上和对绘画艺术的态度上是很不相同的，但他们两人的经历颇有许多相似之处。1876 年，弗拉芒克诞生于法国一个佛兰德斯血统的家庭。这对他个人来讲是相当重要的，也许就是由于这点，才影响了他绘画的本质。如前面已提到的，从他遇见德兰并转向绘画的时候起，他就狂热地爱上了色彩。因此，梵·高于 1901 年在伯恩海姆一约恩美术馆

举办的展览，对他便是一个启示。同年，德兰在独立沙龙上把弗拉芒克介绍给马蒂斯，尽管马蒂斯有他的智慧和领导才能，但同其它更年轻的野兽派画家相比，马蒂斯对这位精力旺盛的弗拉芒克的指导则欠成功。梵·高一直是弗拉芒克所热爱的伟大对象。如果他的野兽派绘画不是接近于梵·高绘画的内在结构，那么，就是与梵·高绘画的表现主义外观差不多。甚至在和梵·高全面接触之前画的《刁着烟斗的人》(图 173)，就有了一些梵·高的气质，尽管他是以一种混乱的纯度来表现的，似乎超过了梵·高在疗养院里画的那些自画像的纯度。

弗拉芒克的野兽派绘画，独特地使用了梵·高短而不连贯的笔触，以取得一种类似的色彩动势。然而，他从来也没有达到梵·高对所有要素的高度综合，这在《乡间野餐》(图174)中十分清楚。两个人物的造型不但自由，也很准确；他们被隔离在漩涡般色彩斑点的圆圈之中，像是来自自然世界的外国人，正在颜料的森林中野餐。



图 173 弗拉芒克《刁着烟斗的人》 1900
73×49.9 厘米 巴黎 国家现代艺术博物馆

到 1908 年，弗拉芒克开始受到塞尚新见解的影响，这是由于 1906 年塞尚逝世后的那些展览所引起的。虽然他一时和毕加索、勃拉克正在引向分析立体主义的新探索保持着联系，甚至在他们的思想基础上使用了各种简化的形式。但是，实际上他和德兰一样，逐渐地退隐到塞尚方式所表现的世界中去。《洪水，埃弗里》(图 175) 这幅画，表现了他与塞尚最接近的地方。从整体来看，它的色彩是一种灰、蓝、绿的调子，只是在建筑物上加了几笔红色和黄色的轻微点缀。建筑物被抽象成方块块。他象塞尚那样，使树木隐隐出现在前景之中，用来控制深度。弗拉芒克表现了塞尚显然认为是次要的东西，而似乎是忽略了整体着眼点。在塞尚的画中，建筑物、水、树木和天空，是用颜料的共有因素，把它们紧紧地结构成一体的，而且是作为铺了颜色的表现因素存在的。但在弗拉芒克的画中，色彩只是以酷似自然的样子存在着；建筑物、水、树木和天空的视觉幻觉，

图 174 弗拉芒克《乡间野餐》 1905
88.9×115.9 厘米 巴黎 私人藏





图 175　弗拉芒克《洪水，埃弗里》　1910
60.3×93 厘米出处不详

在画面的纵深和横向，细致而和谐地加以安排。于是，尽管他从塞尚那儿学了不少用建筑的手法来处理各种要素，尽管他用颜料的质感和比早年的绘画都强烈，但他的作品，与文艺复兴的传统风景画组合之间，共同点更多，比如说更像柯罗画的罗马时期的风景画，并不太像塞尚和二十世纪的东西。

他的那件作于 1910 年的《自画像》（图 176），显示了立体主义者几何简化和封闭深度的程度。虽然这些属性从本质上讲乃是附加性的，也没有表现出对毕加索、勃拉克和其它一些艺术家所提出来的新结构原则有多深刻的理解。在这幅画里，人们倒是觉得，弗拉芒克是个正在挣脱古典主义形式羁绊的表现主义者、似乎可以把他看成突破过程中的人物。

这种努力终于过了头，到1915年，弗拉芒克已经走向一种表现的现实主义，他的余生所不断追求的，就是这个东西。他起初对梵·高投以热烈的爱，最终也还是回到梵·高的怀抱。在他的全部生涯中，他始终与北部或德国表现主义的传统，保持密切的关系，这种密切的关系，甚于法国的画家（路阿也许可以除外）。他后来的独具特色的风景画，用的是质感厚重的笔触，把我们带回了雷斯达尔（Ruisdael）、霍贝玛（Hobbema）和十七世纪荷兰风景画的



图 176　弗拉芒克《自画像》　1910
73×60 厘米　巴黎　私人藏



图 177　弗拉芒克《雪地里的小村庄》　1943
13×15.9 厘米

世界。他的色彩普遍地有了调子。映入我们眼帘的，是低沉的天空、一条小路蜿蜒绕过荒凉的乡村(见《雪地里的小村庄》，图 177)。弗拉芒克最后所得出的这个程式，是极能打动人心的，手法娴熟感情充沛。在他的大半生中，他只满足于画这种变体画，然而竟能维持甚至抬高他的声誉，直到 1958 年逝世。

野兽派的意义

野兽派的革命，是二十世纪艺术的首次猛烈的爆炸，它为一系列的革命开创了先例。从本世纪开始以来，这些革命使得艺术史独具特色。不过，野兽派是一个稀奇古怪的现象，本质上有别于像立体主义、抽象、超现实主义这类运动。野兽派运动仅仅延续了几年时间。虽然与此有关的艺术家们，早在 1903 年就在创造被认为是野兽派的绘画了，但是，作为一个运动，则是在 1905 年或 1906 年才形成的。这个小组的成员们，在两、三年内便开始探索其它方向，到 1908 年，作为一个运动的野兽主义，也就不复存在了。其实，野兽派画家并没有把新概念带到二十世纪绘画中来。倒是可以说，他们带来了一个合乎逻辑性的结论，就在这个过程中，他们摧毁了高更、梵·高和修拉这些伟大的前辈革新者们的概念。艺术世界依然是学院派的天下，但学院派所肯定的事，正遭到了暗中破坏。这些破坏因素，是象征主义画家对晦涩难懂题材的寻求，纳比派对于高更、雷东和塞尚所进行的折衷改编，还有新艺术运动试图在装饰性线条图案的基础上，去创造一切艺术的新和谐。

野兽派想从束缚他们的环境中解脱出来，便又回到了高更、修拉和梵·高所提出的色彩组合原理上去。虽然他们仍然还是不停地刻划客观世界，如风景、人物、肖像和静物，然而却把这些主题抽象化了，他们把颜料及颜料的描绘作用强行分离开来。他们直接使用未加调和的色彩，使其独立地起作用。这一切都是高更和梵·高提倡过，并付诸实践了的；修拉和他的追随者们，也以不同的方式这样做过。不过，野兽派甚至超过了其大师们的精力和胆识，把这些原理运用于实践。他们对色彩的运用，既有表现又有结构，因此，野兽派便可以叫做表现主义的一种形式了。理所当然，野兽派对现代艺术的表现主义一派，起了最迅速、最持久的影响，尤其是在二十世纪的头几年间，表现主义在德国成熟的时候。

野兽主义还有一个现象，就是有另外一些并不出众的画家，在和这个运动直接接触以后，产生了他们一生中最优秀的作品。当然，对马蒂斯来说，野兽派却只是一个开头，从这里起步，继续取得了更大的成就。而德兰和弗拉芒克，后来就没有产生过具有生命力的野兽派作品，马尔凯也是一样。不过也有争论，认为马尔凯从来就不是一个野兽派画家。凡·东根是一个专画肖像和夜生活的时髦画家。弗里叶茨、卡莫安、芒干、瓦尔托和毕依，都各具才能(其实弗里叶茨是一个具有相当能力的艺术家)。可是，在他们钻进了野兽派的笼子之后，相对来讲，他们有很长时间又默默无闻了。把这些年轻人为什么会暂时超过自己的原有水平的问题弄明白，倒是一件蛮有趣味的事情，唯一有说服力的解释，也许就是由于马蒂斯的出现。这位艺术家的年令比其他人都大，他智慧超人，也更成熟。作为一个艺术家，他是发展成这个小组的当然领袖和导师。这位天才注定要成为二十世纪绘画中最伟大的大师之一。

与野兽派有关系的另外两位画家，也变得愈来愈伟大了，他们是路阿和勃拉克。有关他们的生涯，详见以下章节。

野兽派之后的马蒂斯

只有在1905年和1906年间，马蒂斯似乎才真正把丰富的色彩和笔触的质地感，推到了他的极限，这在他的作品《开着的窗户，科利乌尔》



图 179　马蒂斯　《年轻水手 2》　1906
100×81 厘米　芝加哥　利·B·布洛克夫妇藏

（彩图 26）、《吉卜赛人》里可见一斑。甚至在同一时期里，他那具有分析性的头脑和宽广的知觉能力，还考虑着其它问题。《奢华、宁静和愉快》（1904—05，图 162），就是对新印象主义手法的一次实习；他在《生活的欢乐》（见图 165）中，已正在开始掌握笔法，用大片安排色彩，用人物和树木起伏多变的曲线限定色块。《年轻的水手 2》（图 179），表明了他在广阔范围里所做的又一探索，也有可能是他对雕塑的兴趣日益增长，因而受到了影响。他用宽大的颜料块来表现人物的蓝衣绿裤，加在大色块周围的是厚重的轮廓线，使得人物造型既简单又结实。背景是淡粉红色的平面，人物从中突了出来。在《蓝色的裸体中》，雕塑感的处理更加明显，而色彩平面的空间组织，则在《奢华 2》（彩图 36）中首次达到了伟大的高潮。在这里，艺术家利用对比和并置的色块，成功地完成了他要创造的一种新型绘画空间的意图。他虽然抛弃了透视（用明暗造型和随便缩小了的人物除外），然而这幅画又不只是表面的装饰。这些只用轮廓线造型的人物，是有其实际内容的；他们在空间中，凭借深度、光和空气感的幻觉，存在着、移动着。这种幻觉，完全是由色彩形状造成，而且巩固了画面的完整性。所以说，当毕加索和勃拉克正用原始立体主义的形式进行试验时，甚或在这试验之前，马蒂斯就已经在创造一种新的绘画空间了。《奢华 1》就是他早在 1907 年画的一个稿本。

他在《红色中的和谐》中（彩图 37），又把空间的探索推前了几步。早在 1908 年，他开始画的是《蓝色中的和谐》，1909 年的春天，又重新画过。在这里，马蒂斯又转向《餐桌》（见图 159）的程式，那是在 1897 年画的。将这两幅画作一比较，便能戏剧般的发现，在这位艺术家的作品中曾经发生的革命。事实上，这就是在十年期间发生在现代绘画中的革命。显然，第一幅乃学徒之作，相对来讲，因袭了印象主义的光和色以及收缩空间，是件平庸的探索，比早二十年的印象主义者所创作的绘画还要传统化。就连这样的作品，送交国家沙龙的时候，还遭到保守派的严厉批评，说它被印象主义污染了。在《红色中的和谐》里，我们已经走进了一个新境界，它比印象主义者，甚至比高更所想象的东西更奇特、更神秘。他只用一块没加调和的红色块，限定了房间内部的空间。藤蔓植物花纹均匀地分布在墙面和桌面上，它们增强了红色块对于画面的依附。抽象的树和植物，映衬着绿地蓝天，限定了户外的景色。最上面顶头的那座红色建筑物，重复了房间的色彩，在某种程度上，它建立起这幅风景画的深度幻觉。马蒂斯抛弃了正规的透视，然而还是加了几笔透视的点缀，例如窗框、左前景的椅子、桌上摆的东西和桌子上的藤蔓花纹环绕着桌子边缘的方式。从本质上看，通过色彩和线条的运用，创造了比《奢华 2》更清新的、可触知的绘画空间世界。

马蒂斯在一组人物画中，继续探索线条

——色彩——空间(line-Color-space),人物的轮廓线十分大胆,在浓烈颜色的衬托之下显得孤立。如前所述,从他发现塞尚的时候起,也就是从1899年他购买了塞尚的《浴女们》而又付不起钱的时候起,他就对风景画中田园牧歌式的裸体主题发生了兴趣。《田园曲》和《生活的欢乐》构成了早期的试验,《奢华2》又把这种试验向前深入了许多。在1907、1908和1909年间,他对几幅重要的画从事了研究:其中有《音乐》(草图,1907)、《滚球戏》(1908)、《浴女们和海龟》(1908)、还有《少女和森林之神》(1909)。接着这组画的,是两幅最重要的大型绘画,即《舞蹈》(1909,图181)和《音乐》(1910年),这是受俄国收藏家史楚金(Sergei Shchukin)之委托绘制的。马蒂斯在这两幅画中,达到了他早期探索的高潮,即对色彩、线条、空间以及形式与内容关系的探索。

人们想方设法追究《舞蹈》的起源,一直追溯到希腊瓶画或农民的舞蹈。特别是这个母题原先曾在《生活的欢乐》的背景中用过,不过在那幅画中,人物是在一种更加完全的幻觉深度中旋转着的。《舞蹈》的色彩受了限制,地面是浓烈的绿色,天空是同样浓烈的蓝色,人物则呈砖红色。天空和地面的色块把人物封闭在前景之中,但是,她们仍然在充满空气感的空间中悠然起舞。这种空间,乃是由色相的对比和并置,以及她们本身的轮廓造型,和势不可挡的旋动感所造成的。色彩的明度和纯度在不同的光线中变化着,时时引起了视觉的颤动,这种颤动,又使整个画面舞动起来。《音乐》完美地衬托了《舞蹈》的狂热性,这些呈静止状态又呈正面姿势的人物,是互不相关的,这便产生出一个恍惚隐退的基调。他在这两幅画里,改变了早于他的画家们的田园牧歌世界,并把这种变化输进了二十世纪,同时保留了它们原来的魅力和神秘。



图181 马蒂斯《舞蹈》1909 260×389.9厘米 纽约 现代艺术博物馆 纳尔逊·A·洛克菲勒州长向小艾尔弗雷德·H·巴尔致敬之赠品

马蒂斯一生的艺术．倾向于在极端简化和装饰性细节这两个极端之间交替进展。他画了《舞蹈》和《音乐》之后，接着画了一批表现室内、尤其是表现画室内部的作品。他这些画里，充分发挥了他对富丽堂皇的东方挂毯的喜爱。他在 1910—1911 年访问了西班牙；在 1911—1912 年间访问了摩洛哥，在 1912—1913 年间再次访问了这个地方。这几次访问，使他创作出一生中最丰富、最具异国情调的风景画，而且似乎坚定了他对色彩的阳光感的爱。这种色彩的阳光感以前就曾在他的画中出现过，也许这是他的作品超越所有其它作品的一个特征。

与《红色中的和谐》相比，《红色的画室》（彩图 38）把单纯的、统一的色彩原理又大大地推进了。画室的内部，有一种统一的红色块，遮满地板和墙壁。一条白线与画面成一角度向里延伸，与第二条差不多和画面平行的线相交，便形成了房间的一角。桌子、椅子、碗柜和放雕塑的架子都是用白线勾出轮廓线，这些家具什物显得像幽灵一般。明确的点睛之笔是艺术家的画，或张挂在墙上或堆放在墙跟；还有陶器、雕塑、花瓶、玻璃杯和铅笔。到 1911 年，当马蒂斯画此画之时，毕加索、勃拉克和其它立体主义画家们，已经在用自己的方式，对绘画空间的组织和收缩，进行了大约五年的试验了。马蒂斯受到了他们这些观念的影响，但不得不寻找自己的解决办法。不过，可能是由于分析立体主义的缘故（见后面第〔119〕页），他才把他的组织结构简化成正面化的矩形。《红色的画室》标志着马蒂斯自己的立体主义形式的开始，这种形式在后来几年中一直吸引着他。这是一种几何简化的形式，此种形式中的物体是扁平的、正面化了的，但是却从没有达到破碎、运动和画面倾斜的程度。在真正的立体主义作品里，在部分观者之中已产生了不断变化的视觉感受。

也许，马蒂斯最正统的立体主义绘画是《德・黑姆静物的变体画》（1915—1917，图

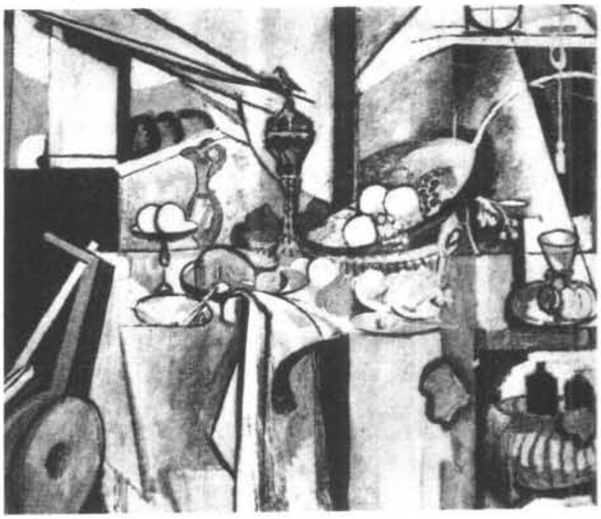


图 182　马蒂斯《德・黑姆的静物的变体画》1915—17　180.3×222.9 厘米　纽约　弗洛里纳・梅・舍恩布恩夫人和塞缪尔・马克斯夫人藏

182），这幅画指明并阐述了他本人的发展。自从他在 1893—1895 年创作了第一幅自由摹仿的画以来（见图 158）．这个发展就算开始了。他的调色板比以前亮得多了；空间是封闭的，而且是正面化了的；台布和房间的建筑同桌上的水果、容器一样，都被几何化了；结果形成一种发展了的、或者叫综合立体主义的成功实例（见后面第〔125〕页）。但是，就马蒂斯而言，这只是为自己的艺术信息所进行的一次练习。对他的立体主义同仁们所做的努力进行了探讨之后，他又开始追求自己的方向。他对立体主义的研究，还是给了他很大帮助的，因为它们教会了他如何简化绘画结构，如何控制不时出现的过分装饰化的倾向，如何用矩形来配合弯弯曲曲的植物形花纹，那是他用之得心应手的花纹。对于马蒂斯来说，《摩洛哥人》（1916，图 183）这幅画的颜色虽是暗淡的，其结构却非常有力。黑色背景塑造出轮廓分明的建筑物，以及正在祈祷的摩洛哥人的一些弯曲平面，这些都是接近于绝对抽象的图案。马蒂斯的《钢琴课》（1916—1917，彩图39）甚至更为严肃，也许是艺术家进入立体主义的最成功、最有特色的



图 183
马蒂斯《摩洛哥人》1916
182.9×279 厘米
纽约　现代艺术博物馆
塞缪尔·A·马克斯夫妇藏



图 184
马蒂斯《白羽毛》1919
73×60 厘米
明尼阿波利斯艺术学院

一次短途旅行。这幅作品，对于几何形的色彩平面，如可爱的灰色和绿色平面，以及玫瑰红色的倾斜平面，进行了大片的、抽象的安排。阳台的铁格子窗，和钢琴谱架上的装饰性弯曲图案，乃是这些平面的提神之笔。那孩子的头部是用线造型的，具有雕塑感。背景中那个坐着的人物，不免使人想起马蒂斯的雕塑作品《装饰的人物》(见图 190)，他的那么多的作品中，都出现过这种形象。这一切使得环境明确起来了。在这里，马蒂斯对于立体主义的表现，又具有了强烈的个人风格，一点儿也没有移动的视图和倾斜透视法，而这些是毕加索、勃拉克和格里斯（Juan Gris）的主要标志。这幅画的正面化、几何形色块和占优势的统一平面说明：马蒂斯正在靠近蒙德里安后期的非客观绘画和抽象主义绘画。只是，他仍有物体的意识和充满生气的空间意趣，人物在这种空间里，既能走动又可呼吸，这是有目共睹的。留恋过去和沉思默想的情调，是这幅画的实质。

马蒂斯在第一次世界大战结束前后，像毕加索和许多反对具象的人物一样，似乎又重陷入了一种“缓和状态”之中，显得很需要再师造化以自强不息。甚至在他最接近立体主义的时候，也从没感到有必要抛弃对自然的描绘。和毕加索一样，他曾不断地画模特儿，画一些美丽的、不事夸张的肖像画和线描人物画。在走向立体主义和改变形式过程中，他画了一幅幅画风自由、色彩丰富的人物。这些人物或是在室内，或是在风景之中，和他的野兽派绘画有共同之处。1919 年，他画了一些彩色画和素描，特别是画了一些从世纪初以来比任何画都写实的作品。《白羽毛》(图 184) 就说明了这个相对写实的新时期，与之有关的还有一些线



图185 马蒂斯《舞蹈2》1932—33 壁画 357×119厘米 宾夕法尼亚 梅里恩 巴恩斯基金会

描。这个模特儿身着黄色的衣服，戴着一顶饰以绒绒羽毛的帽子。在红色的背景中，显出了她的轮廓，给人以一种三度实体的感觉，这乃是用有情调的人物造型和最独特的面部造型所造成的。它是一幅古典的肖像画，严格的线条不由人想起了安格尔的传统。它又是一个声明，那情形就像他早在十年前伟大的人物构图中所做的声明一样纯粹、简练。它导致了1920年代初期的又一个装饰兴盛时期，即女奴（Odali--sques）的时期。那时候，马蒂斯的给人以美感的色彩图案，达到了他一生中从未达到的高峰。《装饰背景中的装饰人物》（彩图40），集中体现出他作品中最具洛可可风的情形，虽然它又用雕塑般的裸体造型，给了画面以很有个性的变化，暗示着他继续并发展了对雕塑的兴趣。在这个时期，这类造型坚实的人物在他的雕塑中出现了，同时也出现在他正在创作的石版画中。

从马蒂斯的彩色画、素描和版画达到了他最富有造型性的时候起，他突然转向了极端线条主义。这可能是受到了一幅有关舞蹈主题的壁画的启发，这幅壁画是宾夕法尼亚州梅里恩的巴恩斯基金会于1931年委托制作的。1931和1932年期间，他在干这项工作时，不料发现空间的尺寸量错了，因此他又返工重来，于1933年完成了第二幅壁画（图185）。第一幅壁画现在收藏在巴黎的小展览馆（Petit Palais）。后一幅《舞蹈2》，在极端简化方面所表现出来的探索精神，甚至超过了前一幅所达到的简化程度（见图181）。人物是用平涂的灰色轮廓线表现的，抽象的黑色、鲜蓝色和玫瑰红色的平面，将这些轮廓衬托出来。特别有趣的是，艺术家在试验色彩关系时，使用了彩色剪纸——这是进入“贴纸”（Papiers Collés）的一个早期过渡阶段，代表了他晚年的一些最好的作品。

马蒂斯在承担巴恩斯的壁画工作期间，还为马拉美〔Stephaue Mallarmé，法国象征主义诗人〕诗集的一个版本作了一些插图，有些是他最美丽的插图。在1930年代和1940年代期间，他接连为乔伊斯（James Joyce）和波

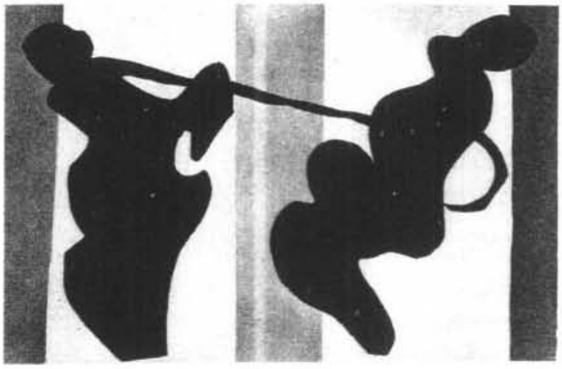


图186 马蒂斯《牧童》自《爵士音乐》一书图14 1947 彩色腊纸 42×65厘米 纽约 现代艺术博物馆艺术家赠品



图 187
马蒂斯
法国　文斯　黑袍教教团修女们念珠祈祷的小礼拜堂
（1951 年 6 月 25 日被奉为圣地）

下图 188
马蒂斯
《老年妇人胸像》　细部　1900
青铜　华盛顿特区　史密森协会
赫什奥恩博物馆和雕塑公园

德莱尔以及一本题为《爵士音乐》的书做插图。在《爵士音乐》中，他是用贴纸进行设计和装饰的（图 186）。这种贴纸概括了他后期绘画的趋势，即走向非常雅致的线条主义形式。他对文斯礼拜堂所作的装饰（图 187），达到了顶峰。马蒂斯在 1940 年代后期从事的这项装饰工作，1951 年 6 月 25 日才完工。

马蒂斯的雕塑

有个叫大卫·史密斯（David Smith）的，是二十世纪美国的杰出雕塑家之一。他经常与人激烈争论，认为现代雕塑是画家们创造的。当人们估量罗丹、布朗库西、杜桑—维龙（Duchamp—Villon）和利普希茨的成就时，虽然不能把此话完全当真，但毫无疑问，像德加、雷诺阿、毕加索、莫迪利阿尼和马蒂斯这样一些画家，确实对雕塑也做出过重要贡献。马蒂斯最初的雕塑作品之一是《老年妇人胸像》（图188），这是一件印象主义的习作，近似于罗丹后期的大理石雕塑作品，但更类似罗索的着色蜡雕。模糊的头部特征，提示了它和1901年的那座小胸像《马德来那一》的关系。起伏的 S 形曲线姿势是《马德来那一》的特征。许多年来，马蒂斯在直立的和斜倚的雕塑作品中，探索的就是这种姿势。这些人物的 S 形曲线或者叫“扭位”，与后期文艺复兴的雕塑联系了起来。马蒂斯在处理雕塑空间的问题中，常常坚持这个传统，作品的空间存在感，是由其扭位的姿势确定的。起初他受到过巴耶（Antoine-

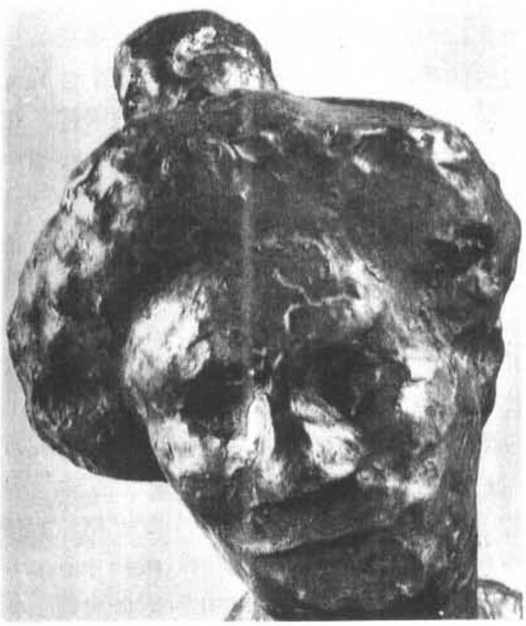




图 189　马蒂斯《奴隶》1900—03　青铜　高 91.4 厘米　华盛顿特区史密森协会　赫什奥恩博物馆和雕塑公园



图 190　马蒂斯《装饰的人物》1908　青铜　高 71.8 厘米　华盛顿特区史密森协会　赫什奥恩博物馆和雕塑公园



图 191　马蒂斯《蛇形人》1909　青铜　高 56.5 厘米　纽约　现代艺术博物馆　艾比·奥尔德里奇·洛克菲勒赠

Louis Barye）的影响，这个人是十九世纪的动物雕塑家；马蒂斯在初搞雕塑时，自由临摹过他的美洲虎，使野兽处于一种极其紧张的扭曲姿势。他跟布德尔学过一阵子，而且受到了罗丹的强烈影响，当时罗丹正值才华和声誉的高峰。马蒂斯的《奴隶》（图 189）动工于 1900 年，1903 年才完成。虽然这座雕塑是根据一个有名的男模特儿伯维拉奇亚（Bevilacqua）改雕的，但其姿势和概念，却是效法罗丹《步行者》的（尽管比例缩小，见图 84）。有趣的是，马蒂斯在表现主义的画面造型方面，比罗丹走得还远。马蒂斯根据这个模特儿以及《奴隶》的有关事情，画了不少习作，后来，他经常用彩色画、雕塑、素描和石版画来处理同样的主题。

约在 1905—1906 年期间，马蒂斯又制作了一组小雕塑习作和一件重要的作品《装饰的人物》（图 190）。人物是坐着的，两只腿交叉叠起，双臂弯呈圆形，人物姿势扭曲得很厉害。人物的面部被简化了，带着一种冷漠的古典主义神态，这种神态，显示了它与《奢华 2》里人物的关系。除了这件伟大的人物构图以外，马蒂斯在 1905—1910 年之间，运用了各种设想过的姿势和各种媒介——单色画、彩色画、麻毡剪切（Linoleum cut）和石版画以及雕塑，来研究人物。虽然他用了许多媒介描绘同样的、或相似的姿势，但可以看出他已意识到了各种媒介的属性。因此，他那也许受到高更木刻影响的麻毡剪切，便具有生硬的、原始的特性，完全不同于线描和石版画的精致优美的特征。马蒂斯在《斜倚着的裸体 1》（图 167）中，通过精心设计的扭曲的姿势，把斜倚着的人物和周围的空间结合了起来，这是他早期在这方面所做的最成功的尝试之一。几年来，艺术家以一些变体进行试验，普遍地更简化、更几何化。马蒂斯的《蛇形人》（图 191）给人以一种视觉上的最大的快感，他为了强调没有骨头似地松驰感，将这个年轻女子的肘弯撑在柱子上，使人物过分地变细，并加以最大的变形。显然，它和《舞蹈》中的那些旋转着的人物有联系。

早在一年前，马蒂斯在小雕塑《两个女黑人》里（图 192），试着对雕塑做截然不同的安排。它是由两个并排站立的人物构成的，一个

正面，一个背面。波拉约洛〔Pollaiuolo，1429（或1433）—1448，十五世纪佛罗伦萨画派的写实主义画家兼铸铜雕塑家〕和其它一些人，在早期文艺复兴的解剖练习中，用正面图和背面图描绘过裸体运动员。这座雕塑虽然可能与此有关，不过，它与一些原始的正面化的例子关系更密切，尤其是与非洲的雕塑。毕加索和一些人多年来一直使用非洲雕塑的母题。马蒂斯则从没有在很大程度上受到原始主义的迷惑，但是，他那爱追根寻源的头脑，偶尔也使他在这类雕塑中，探索某种可能性。

这些探索一直使他心驰神往，他被带进了雕塑之中，并做着雄心不凡的短途旅行。1909年他创作了《背面一》（图193），这是四个大型的《背面》之一。作品高达6英尺（182.9厘米）有余，是《两个女黑人》所表现的主题的发展，现在从背面看，它已变成了一个低浮雕的单体人物。其造型具有相对的代表风格，自由而合度地表现了肌肉发达的背部，并通过纪念性的尺度，显示出马蒂斯对于雕塑形式的感情。《背面二》是用一种简单化的风格来表现的，它反映了当时艺术家对于立体主义的兴趣。《背面三》（图194）已经还原成建筑部件了，所以他就几乎变成一件抽象的雕塑作品了。

马蒂斯在雕塑上的其它一些杰作，是一组叫做胸前十字架的头像。《胸前十字架一》和《胸前十字架二》（图195）是直接取自生活的肖像，属于罗丹后期青铜雕塑的自由表现风

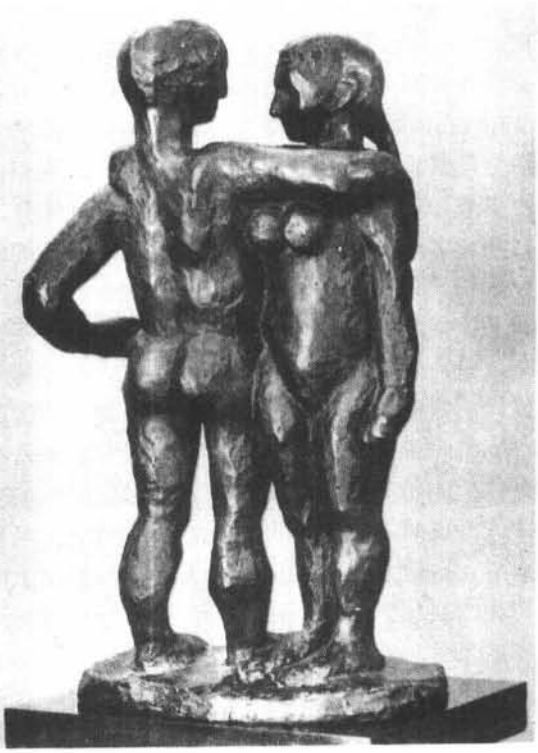


图192 马蒂斯《两个女黑人》1908
青铜 46.4厘米 华盛顿特区 史密森协会赫什奥恩博物馆和雕塑公园



图193 马蒂斯《背面一》1909
青铜 188.6×113×16.5厘米 纽约 现代艺术馆 西蒙·古根海姆夫人基金

格。而在《胸前十字架三》、《胸前十字架四》和《胸前十字架五》(图 197) 中，马蒂斯运用了他的想象力，并改进了将人物头像进行立体主义简化、变形的过程。他先将人物的相貌加以夸张，使其成为表现主义的习作，然后把头部的体量，搞成几何形组织结构的外观。毕加索在 1909 年制做了立体主义的头像《费尔南德·奥利维尔》(见图 217)，很可能就是这个头像，激起了马蒂斯进行试验的念头。还有一种可能：即马蒂斯最具有立体主义形式的《胸前十字架五》，可能激起过杜桑—维龙的灵感，他 1911 年制作的头像《麦琪》(图 198) 和前者极为相似。



图 195　马蒂斯《胸前十字架二》　1910—13
青铜　高 26.4 厘米　纽约　现代艺术博物馆
西德尼·贾尼斯赠

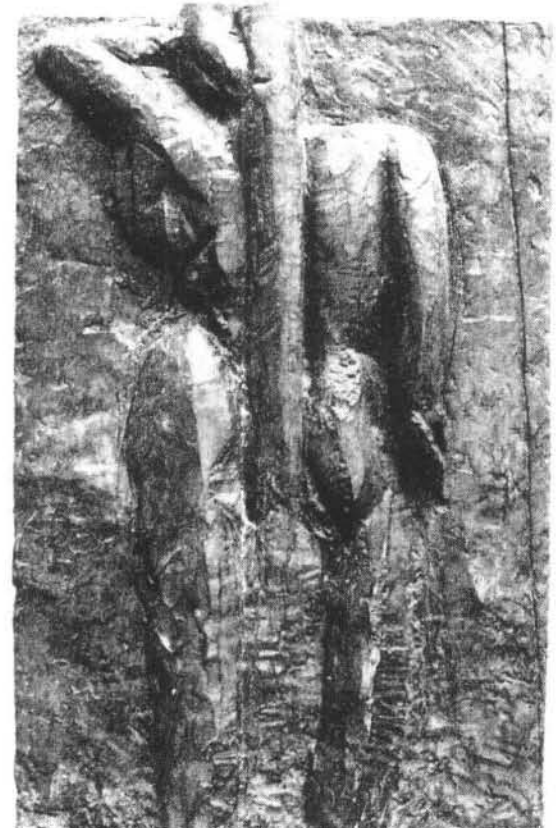


图 194　马蒂斯《背面三》　1916—17
青铜　186×111.8×15 厘米　纽约　现代艺术博物馆　西蒙·古根海姆夫人基金



图 197　马蒂斯《胸前十字架五》　1910—13
青铜　高 58 厘米　纽约　现代艺术博物馆



图 198　杜桑—维龙《麦琪》　1911　青铜　高 74 厘米
纽约　所罗门·R·古根海姆博物馆

马蒂斯所制作的雕塑，实际数量并不很多，但是他创作了一些独具特色、别出心裁的作品。这些作品为文艺复兴的传统增添了新的一面，并且激发了欧洲和美国青年雕塑家们的想象力。

立体主义之前的毕加索（1881—1973）

帕布洛·路易兹·Y·毕加索（Pablo Ruiz Y Picasso）的活动，是二十世纪艺术中最引人注目的现象，二十世纪的大半部艺术史，都可以按照他的成就来写。毕加索出生于西班牙的马拉加（Malaga）。他参加过十九世纪以来的大多数运动，而且他本人也发起过许多运动。他的父亲是艺术家和美术教师，毕加索是在艺术和艺术家的环境之中长大的。他在巴塞罗那接受了大部分训练，当时，这个地方就已经像现在一样，是西班牙最闻名于世而且能开发人们智慧的城市。毕加索像他所有的青年伙伴一样，具有去巴黎的强烈抱负，于是，1900 年他首次前往巴黎。在这以前，甚至在他用各种风格进行试验的时候（从学院派现实主义、到劳特累克和新艺术运动的风格），就已显示出了相当大的才能和惊人的技法上的成就。1898 年前后，他在巴塞罗那画了一幅小画《路的尽头》，画中弯弯曲曲的平涂色块，说明了高更和新艺术运动对他的影响。表现的是痛苦的主题，年老体弱的人们，朝着由死神守侯的大门蹒跚而去。多年来、毕加索关心的就是这种主题。在这幅画中，坐马车的有钱人和步行的穷苦人走向同一目的地。在这个对比中，他那相当自觉的社会评论和不熟练的象征主义，则体现了年轻的毕加索在巴塞罗那时的革命精神。

1900 年，毕加索在卢弗尔博物馆里，熟悉了所有的老一辈大师以及古典和古典前的雕塑。他彻底研究了先锋人物、印象主义和后印象主义的作品。《煎饼磨坊》（图 200）是毕加索在巴黎的第一幅重要作品，它很可能受到了雷诺阿 1876 年的名作（见彩图 6）启发；那密集排列的人物图案和经过压缩的俱乐部空间中的明、暗对比，体现了它们彼此的关系。可是，这两幅作品在精神方面却相去天渊。雷诺阿的场面，描绘了艺术家和朋友们的聚会，其中一切都是明亮的，洋溢着一种无忧无虑的快乐气氛。而毕加索显然是被劳特累克所表现的夜生活吸引住了。他画了既邪恶又容光焕发的妓女集合的场面，这是他初到这个灯红酒绿的大城市，用一个男孩子的浪漫主义的眼光所看到的那种生活。对于一个年仅十九岁的孩子来说，这是一幅多么惊人的作品。

毕加索在以后的两三年中，以各种各样的风格进行了试验，融汇了印象主义者德加、高更和纳比派的影响。 1901 年和 1904 年之间，他在许多画中，以蓝色为主调画了一些人物和表现受苦受难的主题。这些主题往往不是饥饿，就是寒冷，也是他自己所体验过的。有好几次

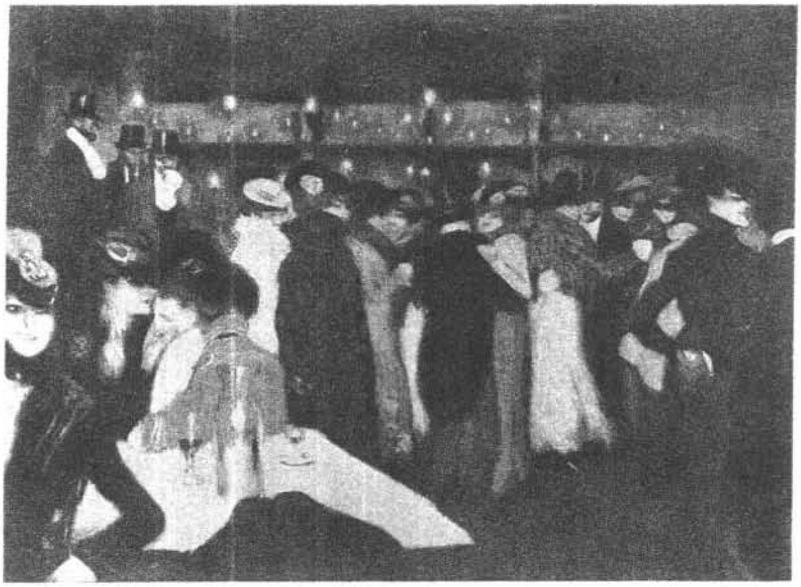


图 200
毕加索
《煎饼磨坊》 1990
90.2×46.8 厘米
纽约桑哈塞藏（承桑哈塞革金会供稿）

他因为囊中匮乏而被迫还乡，但每一次又都是巴黎把他拉了回来。那些年的贫困生活，以及对他人的贫困所抱的深深同情，在《熨衣妇》（彩图 41）和蚀版画《节俭的饮食》（图 201）里得到了极充分的表现。《熨衣妇》是从德加的一些习作中派生而来的，德加在那些习作中描绘了贫穷的劳动妇女，对他们的不幸境遇有深切的了解。不过，毕加索的主题远远超过了同情与了解，他使这位形容憔悴、劳累过度的妇女，成为所有遭贫苦受剥削的人们的象征。当然，这幅画不能与其主题分离，但是那瘦长的人物也许反映了格列柯的一些影响。毕加索以线描和灰色、蓝色的统一灰调子，很优美地把人物与周围的空间结为一体。

1904 年，毕加索搬到一个有名的（也可以说是无名的）公寓去住，这公寓在蒙马特尔〔Montmartre，巴黎北部靠山地区，是艺术家的中心〕，绰号叫洗衣船（Bateau—Lavoir）。在不断扩大的朋友圈子中，他一直住到1909年。他的朋友中，有画家、诗人、演员和批评家，还有献身的雅各布（Max Jacob）和阿波利奈尔（Guillaume Apollinaire），后来雅各布死于纳粹的集中营，阿波利奈尔成为文学上立体主义的热心倡导者。在1905年到1907年之间，艺术家不像从前那样忧郁了，在这个所谓的玫瑰时期，带有一种浪漫色彩。毕加索在1905



图 201 毕加索《节俭的饮食》 1904
蚀版画 纽约 现代艺术博物馆 艾比·奥尔德里奇·洛克菲勒赠





左图 203
毕加索
《沉思》 1904
水彩 34.9×25.7 厘米
纽约 伯特伦·史密斯夫人藏

右图 205
毕加索
《梳妆》 1906
水彩 151×99 厘米
纽约 布法罗 奥尔布赖特—诺克斯艺术馆

年这段时期里，表现的主题大都是马戏团演员，追随修拉和劳特累克所建立的传统。不过，他的意趣，还是在那些没有保护、失去魅力的演员身上，这是一些相当悲惨的人物。这些绘画，大多数是线描人物，普通的背景是用一些范围宽广的玫瑰红色和蓝色调组成的（图 203）。所以没有表现出任何明显的革新，只不过作为浪漫的绘画存在而已。它们技法纯熟、感受锐敏、画法精湛，并且一般地反映了前辈印象主义和象征主义画家们所进行的试验。

1905 年的下半年，开始发生了重要的变化，当时毕加索进入了他的第一个古典主义阶段。《梳妆》（图 205，1906）里的人物，已带有一种优美和沉静的先兆，显示了希腊白底花瓶的特殊影响。悲哀的因素已踪影全无，所能看到的是在真正古典意义上的两个人物的构图。着衣的和不着衣的人物，被封闭在有限的深度里，并且以协调的关系组织在各自所占据的空间之中。拿毕加索和夏凡纳的古典主义作品作一比较，便能断定，毕加索曾看过前者的作品。《梳妆》是一幅新鲜、宁静的作品，它更接近公元前五世纪的雅典精神、这一点是夏凡纳和那些新古典主义先辈们望而未即的。

第一个古典主义的阶段，仅仅是个过渡性的时刻，由于毕加索受到格列柯修长人物的启发，而中断了这个时期。不管怎样，这是一个非常重要的时刻，其意义在于：希腊雕塑和瓶画的影响，肯定帮助他重新估价了文艺复兴的空间概念。这种普遍的雕塑——浮雕趋势，被他所“发现”的罗马前（pre—Roman）伊比利亚人的雕塑强调了；根据它，最初的尝试变成一种雕塑的原始主义。1906 年，他在离开巴黎去西班牙之前，对《格特鲁德·斯坦》（图 206）的肖像绞过一番脑汁。回来后，也许这幅画是一系列画中的第一个宣言，它改变了二十世纪绘画、甚至雕塑的路线。虽然毕加索和马蒂斯可能在 1905 年会过面，然而这位年轻的艺术家并没有被拉进野兽派的轨道，参与色彩的革命。正因为这一点，他没有参加秋季沙龙或独立沙龙的展览，依然作为一个异乡人住在巴黎，生活在他的同乡和仍未得到出头的诗人和批评家们中间。这样，他便能够走自己的路，把

截然不同于在巴黎传统中长大的艺术家们的思想和方法，介绍到现代绘画的因素中来。永远不可忘记，毕加索出生于西班牙，而且始终认为自己是西班牙人。《格特鲁德·斯坦》的造型很结实，毕加索是以暗调子来画的。她周围空间的各个角落，填满了鲜明的底色，像某些有力、厚重的雕塑品一样。重新画过的面部，具有一种风格化的、面具化的特征，这预示了其后几年的原始主义。毕加索的《自画像》(1906，图 207)，把受到节制的伊比利亚人原始风尚的面部，和简练结实的躯干做了进一步的发挥。《两个裸女》(图 208) 雕塑般的造型，达到了极端笨重和原始的程度。这种造型的人物，开始带上了某种几何形的棱角，面部和非洲的黑人雕塑相似。艺术家这时已不再用什么玫瑰红和淡蓝色了，而是用更简朴的赭黄色和砖红色的色彩程式，这意味着用的是古代绘画的色彩。

毕加索的绘画虽然没有直接受到野兽派的影响，然而到这个时候，他肯定在 1905 年的秋季沙龙上受到了野兽派展览的影响；似乎还可以断定，塞尚的那些展览强烈地打动了毕加索。这些展览有：1905 年秋季沙龙的塞尚美术馆，和 1906 年这位大师去世时的展览，以及 1907 年在秋季沙龙的回顾展览。事实上，这些展览对于当时在法国工作的一大批年轻而富有探索精神的艺术家们，发生过决定性的影响。1907 年春天，毕加索将所受的各种影响汇为一体，诞生了毕加索的第一件杰作《亚威农的少女们》(彩图 42)。这幅大型人物习作的构思，可能是由于马蒂斯的例子而引起的。马蒂斯在 1905 年和 1907 年之间，正在搞几幅人物习作，有《奢华、宁静和愉快》(1905)、《生活的欢乐》(1905—1906) 和《奢华 2》(1907—1908)。不过，更确切地说，《亚威农的少女们》的创作灵感，是得自塞尚后期的那些《沐浴者》的习作。少女们变了形的脸，就是毕加索探索伊比利亚人和非洲黑人雕塑的结果。众多的复杂影响，使得这幅作品有点儿折衷，也有点儿自相矛盾。毕加索企图把几何形体化了的人物，和封闭背景的几何形体结合起来，而中间的人物凝视的面孔和旁边几个强调面具的面部，与这一企图很不一致。这幅画的整个构思尽管有其局限性，但它仍然对二十世纪的绘画史起了决定性的作用。且不管《亚威农的少女们》是不是真的算作第一幅立体主义绘画，反正是它第一个把绘画空间概念做了纪念碑式的表达。为了寻求这一目标，富有探索精神的艺术家们，已经摸索了将近一百年了。

从十八世纪末大卫的时代起，就有许多重要的画家，一直在重新仔细考虑文艺复兴的绘画空间概念。文艺复兴的绘画空间概念是一个幻觉，它是通过直线透视法和大气透视法所产生的。一个固定的观者，观察一个立体的空间，在这个空间里，由于物体几何形体的消退和尺度、清晰度明显地退向远方，于是便产生了深度感。新古典主义画家，是在画面的深部，把人物作为饰带来构图的。这个程式，在库尔贝



图 206　毕加索《格特鲁德·斯坦》　1905
99. 7×81.3 厘米　纽约　大都会艺术博物馆　格特鲁德·斯坦遗赠 (1946)

和十九世纪中叶现实主义画家们的风景画和一些人物构图中得到了发展。马奈和他之后的一些印象主义者和后印象主义画家，如德加、劳特累克、修拉、高更、梵·高、还有更重要的塞尚，使用了各种限制和控制深度幻觉的手段，产生出一种三度幻觉的立体和两度实际绘画表面之间的均衡。对绘画性质的这种认识，在高更、塞尚以及他们之后的纳比派和野兽派的作品中，就变得明确起来。

不过，在所有这些成就之中，除了塞尚后期和马蒂斯的一些绘画之外，人物和人物所占据的空间，没有什么变形的地方。高更和野兽派任意使用色彩，把色彩作为独立于自然物体之外的要素，在他们手中，色彩已经不是用来描绘物体的那种色彩了。修拉和高更改进了固定的透视，而且，在人物的图形中使用了一定程度的几何变形。但是在1907年，毕加索和勃拉克首次宣布了一个原则：甚至连人物也可以服从于整个绘画。它可以变形、割裂、变成一系列平涂色彩的小平面，而这种平面，和构成人物所处环境的类似平面，在实质上却难以区分。有了这个发现，离这样的认识便近在咫尺了，这就是：一幅画，可以与人物、风景和静物无关而独立存在，它是线条、色彩和形状在画面上的抽象安排，可以各种方式将它们综合成一个整体。

《亚威农的少女们》还说明了许多其它原则，后来这些原则成了立体主义的一部分常用的词汇。透视绘画曾强调过单一、统一的视点，描绘的是位置固定的观者所看到的情形。不过，毕加索也许是使用了各种古典前艺术的例子，而随心所欲地改变视点。他使头、鼻子或眼睛同时以侧面和正面的形象出现。人物被拉长，前景中放着水果的桌子是平面图。换句话说，观者的视觉扩大到了包括好些不同视图，好像正在从一个点移到另一个点，时而朝上看，时



图 207　毕加索《自画像》1906
90.5×71厘米　费城艺术博物馆　A·E·加勒廷藏



图 208　毕加索《两个裸女》1906
151.5×93厘米　纽约　现代艺术博物馆　戴维·汤普森赠

而又朝下看。现代对于知觉的研究已经证明，这就是我们实际上看东西的方式——不是位置固定的，包罗万象的晃眼一瞥，而是无数个瞬间的一瞥；在观者的脑子里又把瞥见的东西作成程式并加以整理。于是，立体主义带进绘画里来的不仅仅是一个新的空间，而且甚至是一个新的量度——时间。

毕加索在画《亚威农的少女们》的前后，还搞了许多与之相关的习作，并且把他在从事新旅行中所得到的知识，兴奋地表达出来。因为毕加索声称他画《亚威农的少女们》的时候还不熟悉黑人艺术，所以右边几个人物极为面具化的外貌，可能是由于他深受影响之后重新加工的结果。虽然《亚威农的少女们》中的色彩与塞尚后期的《沐浴者》有关，但生赭、粉红的人物和蓝、灰、红褐的底色结合在一起，则是毕加索对自己的玫瑰时期的色彩和谐所做的偏狭的原始主义的模仿。

如我们在前面的草图中所见，《亚威农的少女们》最初的概念是在一群裸体女人中间坐着一个水手，同时另一个人由左而入，手里拿着一个象征死亡的头盖骨。几年之后，毕加索的一位朋友给这幅画起了这个名字，它与亚威农街上一家巴塞罗那妓院有关。随着接二连三的草稿出现，那非常笨拙的象征主义也随之消逝了，形式和空间关系的习作，如最后的作品那样显现了出来。

立体主义之前的勃拉克（1882—1963）

乔治·勃拉克在1907年遇见了毕加索，并在他的画室中看到了《亚威农的少女们》。勃拉克的父亲和祖父都是业余画家。他们鼓励幼小的勃拉克学画，起初在巴黎附近的阿根托尔，后来在勒阿弗尔的美术学院夜班就读。1899年，他操起父亲和祖父的房屋油漆匠的职业，开始是学徒，在1900年底，又到巴黎继续学徒。勃拉克后来的绘画和拼贴画中，渗透着装饰性和“乱真绘画”〔trompe—l' oeil，十九世纪非常逼真的一种绘画〕的效果，这便是他作为一个房屋油漆匠所受最初训练的结果，至少这是可以想象的。勃拉克服过一年兵役和经过短暂的学院训练之后，于1904年的夏天，在英吉利海峡上的翁弗勒的一个村里，遇见了拉奥尔·杜飞和让·杜飞。那年秋天，他在巴黎建立起自己的画室。像他的同代人一样，他在卢弗尔博物馆里研究大师们的作品，埃及和古代的雕塑也吸引着他。在那些大师们中，深受普桑作品的引诱，并继续加深着对柯罗的热爱。与此同时，他也在注视印象主义画家，开始时对梵·高和修拉的印象甚至高更。1905年，也许是通过杜飞和弗里叶茨这些勒阿弗尔的艺术家同行们，他逐渐注意到了马蒂斯和野兽派的新绘画。在1906年，他开始背离他早期的印象主义，转向野兽派的色彩鲜艳的调色板。《安特卫普附近的风景》（图210）的色彩是野兽派的，但是空间组织却依然相当的传统化。天空中柔和的绿色、黄色和灰色，控制着远处的效果；前景地面和水面的安排，在深度中有一定的透视会聚效果。特别有趣的是《坐着的裸体》（图211），这个造型结实的人物背向观者，坐在色彩密布的空间里。那张椅子略有变形，稍呈扁



图210　勃拉克《安特卫普附近的风景》　1906　60.3×81.3厘米　纽约　桑哈塞藏　（承桑哈塞基金会供稿）



图 211　勃拉克《坐着的裸体》1906
61.3×50.2 厘米　密尔沃基艺术中心　哈里·林德·布雷德利赠（1953）

平状。这个人物在雕塑般的处理和自由松散的色彩上，和马蒂斯同年画的《吉卜赛人》（见图178）有相似之处。勃拉克在 1907 年作过另一幅更加几何风格化的作品，显示出他对塞尚不断增长的兴趣。

他去过塞尚曾经画过的法国南部列斯塔格。在那儿他度过 1906 年的秋天和冬天之后，于 1907 年的 3 月，在独立沙龙上展出了一组新画，主要是以野兽派风格出现的。勃拉克的《西奥塔风景》（图 212），比早期作品中使用的方法更加线条化了。前景的树木图案把空间捆了起来，不禁使人联想起塞尚风景画的风格。尽管这幅画的色彩鲜艳，然而却不如线条的结构重要。画中还显示出来自高更的强烈影响。

这年秋天，画商卡恩韦勒开始购买勃拉克的画，他一直是经营毕加索、德兰和弗拉芒克的画的。后来，勃拉克通过卡恩韦勒美术馆与毕加索相识。起初，勃拉克接受不了毕加索给他看的《亚威农的少女们》，但是在接近年底之际，他自己竟然也画了一幅这类风格的画。画中站立着的巨大人物与松散的几何平面的背景形成对比。在风格上更加结实、更有雕塑感，可是它却和毕加索画中的人物直接有关。《沐浴者》（1907，图 213）也是从毕加索或马蒂斯的早期坐着的裸体发展而来的。无论是灰色、绿色还是赭色，都比两个野兽派的裸体或者《少女们》柔和得多。勃拉克的这幅画使他明确地走出了野兽派的范围，进入了塞尚的圈子。

1908 年的夏天，勃拉克又在列斯塔格画了一些风景和静物画。像塞尚早先在静物画中的发现一样，勃拉克也发现掌握空间和光是可能的。显而易见，勃拉克对塞尚满怀敬意，并在他的作品的基础上探索着一种新的视觉。不过，塞尚的一幅风景画（《林中小路》，1900，图214）和勃拉克的《列斯塔格的房子》（彩图43）之间的区别还是非常明显的。鉴于塞尚在这幅画中是以他的色彩去建立他的绘画表面和深度的整体结构，而勃拉克在他的那幅画里，以及



图 212　勃拉克《西奥塔风景》　1907　24×29 厘米
私人藏

在以后几年的画里，是以色彩为辅来取得倾斜平面的几何结构。这些倾斜平面是限定和控制画面深度的。根据塞尚格言（见〔38〕页）的精神，房子和树木变成了几何的容积，但意味深长地强调了立体。明确的线条和轮廓限制了建筑物和树木；施以暗影的树木和屋顶，暗示了容积以及深度的存在。建筑物的色彩被限制为完全一致的赭色，树木则是绿色和蓝色。深度的幻觉不是那种单点的直线透视幻觉。虽然在尺度上使用了缩小的方法，但是，这个幻觉是由建筑物和树木外观上的容积造成的——当我们从各个不同位置去观察它时，那重叠、倾斜、移动的形状，便产生变化着的景色效果。同年夏天，毕加索独立地画风景画，他在风景画中简化了形，使自己色彩柔和起来。

勃拉克把他的新作提交给1908年的秋季沙龙时，全部遭到了由马蒂斯、路阿和马尔凯组成的评审委员会的拒绝。可能就是这次，马蒂斯说到了勃拉克的那些“小方块块”，“还是那些方块块！”尽管勃拉克的两幅画又被评审委员马尔凯和格林退回，然而勃拉克拒绝再展任何作品，反而于1908年11月，在卡恩韦勒尔美术馆，以自己的二十七幅画举办了个人展览。阿波利奈尔为他的展览目录写了序言。曾给野兽派起名字的批评家沃塞，用马蒂斯的话评论了这个展览会，他说：勃拉克使“一切物体、风景、人物和房子，变成了几何图形和方块块”。此后不久，“立体主义（Cubism）这个绰号，便成了二十世纪绘画中最重要的独立运动的正式名称〔立体主义，又译方块主义、立方主义〕。



图213　勃拉克《沐浴者》1907　140×99厘米　巴黎　玛丽·库特丽夫人藏



图214　塞尚《林中小路》1900　79.4×64.8厘米　私人收藏

到1914年的毕加索和勃拉克的立体主义

1908年间，勃拉克和毕加索认识到，他们都在各自独立地向同一目标会师，于是就决定一道工作。一直到1914年，他们都保持着紧密的联系。静物成为他们的（及其它立体主义画家们的）主要课题，有静物和肖像画显示出艺术家们的日常生活，不断增长的好奇心和智慧的热情。勃拉克的《乐器和静物》（图215）象他的《列斯塔格的房子》一样，具有一种相对的雕塑般的突出。但是在一幅类似的《吉他和糖煮水果》（图216）画中，则愈加使立体扁平成为有调子的色彩平面，并且把物体融合进它们周围的空间中去，因此，每样东西都变成了一个色彩平面。这种平面，在有限而又极易感知的深度中发生作用。勃拉克自己曾说到，他追求的是"一个可以摸得到的、几乎可以说是一个手工做的空间"像这样一些作品，连同毕加索在1908年和1909年的类似的习作，形成了立体主义的第一发展阶段，由此而来的"分析立体主义"的名称也明确开始了。

毕加索在塞尚的基础上，对绘画结构作了进一步的研究。1909年他开始把初步的调查研究，推向逻辑的结论。我们几乎能一步一步地看到，毕加索在一些肖像中，包括可以与他分享奋斗之年的年轻女主人费尔南德·奥利维尔的几幅头像中，把雕塑般的头像体量分成了一系列的平面，重新建立了绘画表面的观念。绘画中的试验，反过来又使他在青铜的《费尔南德·奥利维尔头像》（1909年，图217）中，探索同样的问题。在1900年以前，毕加索偶尔也搞些雕塑，他对这些作品的兴趣，与同时期在绘画领域里的兴趣不相上下，也许，雕塑作品帮他阐明了绘画。《费尔南德·奥利维尔头像》，企图把性格的塑造置于次要地位，从而产生一种三度的图案。作为朝着全新的雕塑（构

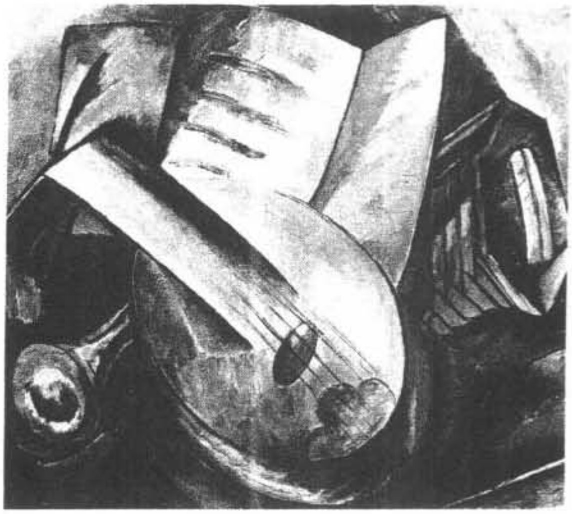


图215 勃拉克《乐器和静物》1908 49.9×61厘米 巴黎 劳伦斯藏

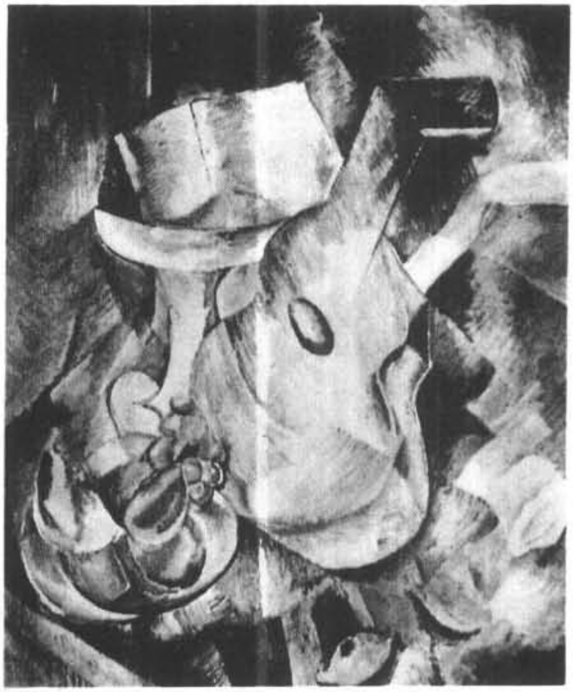


图216 勃拉克《吉他和糖煮水果》1909 73×60厘米，伯尔尼 艺术博物馆 赫尔曼和马吉特·鲁普夫基金会

成雕塑或装配雕塑）迈出的第一步，这件作品是具有伟大的历史意义的。但是，因为几何形状忽隐忽现地出现在头像的表面，所以这个头像还不能算是十分成功的立体主义雕塑。其实毕加索还没有认识到立体主义雕塑的含意。

按照巴尔（Alfred Barr）的说法，毕加索分析立体主义的发展过程，可以用四件头像习作加以说明：《女人头像》（1909，图 218）、《勃拉克肖像》（1909，图 219）、《弹曼陀林的少女》（1910，图 220）、和《阿尔妇人》（1911—12，图 221）。起初，毕加索比勃拉克对雕塑形式更有情感，并且具有更原始的表现，不大关心那些可以立即感到的空间特性，即勃拉克所说的那种特性。到 1910 年底，这两位艺术家有了共同的思想和热情，在他们的绘画之间，这一点往往是难以区别的。毕加索的四个头像显示了渐进的变化，即从几何平面中的雕塑与浮雕造型到一个体系的变化，在这个体系里，第三度完全是根据那些平的、微成角度的平面来说明的。它们被组织在一个线条的格子里，或是接近于绘画的平面。毕加索的色彩甚至比勃拉克更有节制，大体上排除了绿色，把色彩局限为褐色和赭色的调子。

勃拉克的一幅静物《小提琴和调色板》（1909—10，彩图 44）表明，在那个时刻他可能比毕加索对立体主义含意的认识更为深刻。这是一幅高而狭窄的画，其中，仍然可以认得出的物体是支离破碎的，紧密编排的色彩小平面，在观者的眼前发生变化。它彻底阐明了变形、同时并置和连续视觉的概念，艺术家在这里用任意的几何透视原理观察自然，终于将自己从文艺复兴的自然世界中解放出来。这是画家从禁锢了艺术家们近五百年的体系中得到解放的时刻。因此，他们将摆脱把绘画当作视觉的真实而进行模仿的概念，自由自在地去探索自己所向往的任何视觉方向、体验或直觉。

毕加索的《弹曼陀林的少女》仍然有些过渡性质，画里持曼陀林的人物，是和由小平面



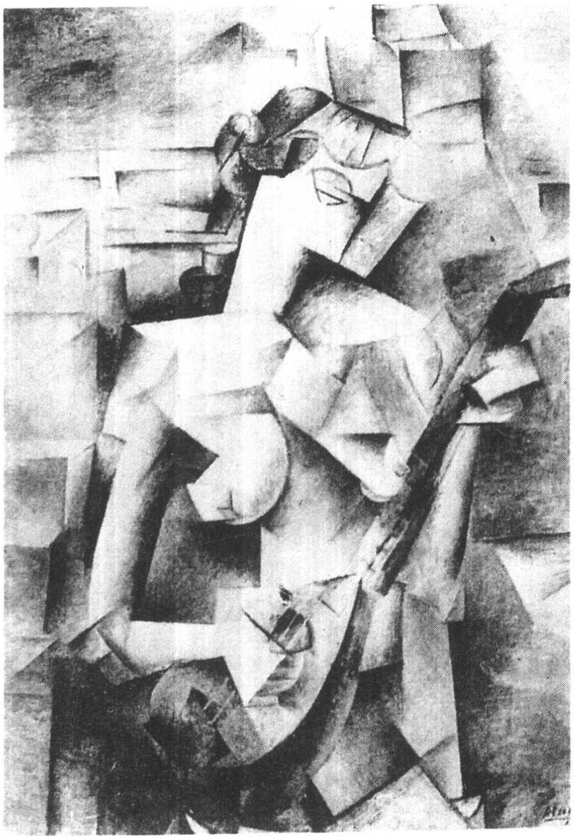
图 217　毕加索《费尔南德·奥利维尔头像》1909　青铜　高 41.3 厘米　纽约现代艺术博物馆



图 218　毕加索《女人头像》1909　水彩　61.6×47.6 厘米　芝加哥艺术学院 E·E·艾尔基金







左上图 219
毕加索《勃拉克肖像》1909
61.6×48.9 厘米　纽约　爱德华·A·布雷格林藏

左下图 220
毕加索《弹曼陀琳的少女》1910
101.6×74.9 厘米　纽约　私人藏

右上图 221
毕加索《阿尔妇人》1911—12
73×54 厘米　纽约　小沃尔特·P·克莱斯勒藏

组成的背景分离的，手臂和胸部有雕塑感。因此，它就没有达到勃拉克在《小提琴和调色板》一画中，物体和整个绘画空间完全综合成一体。这种综合就是塞尚后期作品的作风，是两位艺术家一直研究的东西（见《松树和岩石》，彩图45）。毕加索的《卡恩韦勒尔》（图222）是一位画商的肖像，画于1910年底，可是，在那时，已经消失在立体主义者的倾斜色彩平面格子中的人物，又重新浮现出几何形状的脸、手或桌上的玻璃杯和瓶子。毕加索在《手风琴师》（图223）里甚至走得更远。这里，几何结构集中到画面中心线，同时向外到画的边缘，又更加松散和开放，这样，人物便明确地出现了。在此阶段，毕加索和勃拉克都能把线结构与调和得很雅致的短笔触结合起来，使人想起了修拉的点彩。由于现在的色彩被限制在浅灰色、褐色不显眼的绿色和柔和的赭色中，所以笔触的特点便起着丰富表面的重要作用。明度也有几乎难以觉察的变化，甚至产生了在表面和深度之间的运动。画面的颜料质感，由线结构的尖锐几何形聚成各种倾斜、带角度的平面来控制和支配。直线条和斜平面，都用来暗示那种微妙然而又强烈可见的人物和静物的位置变换。这种变换，是在有限的、但又不断变化的绘画

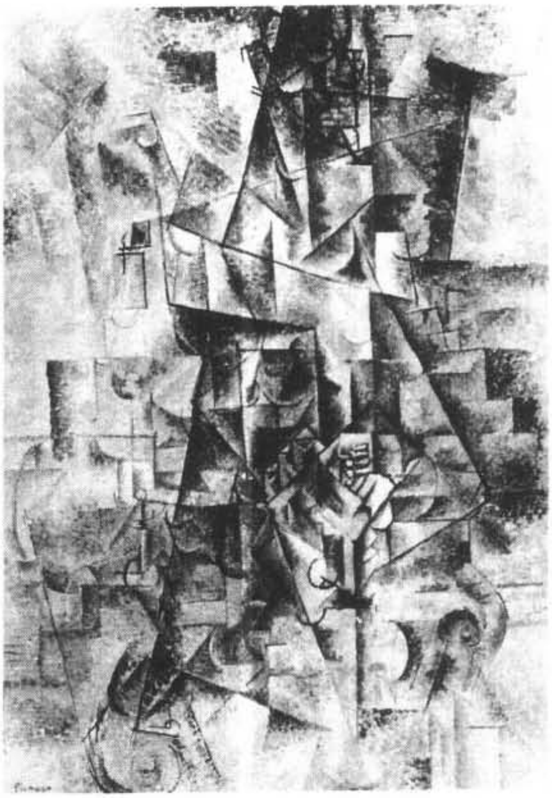


图 223　毕加索《手风琴师》1911
130×89.5 厘米　纽约　所罗门·R·吉根海姆博物馆

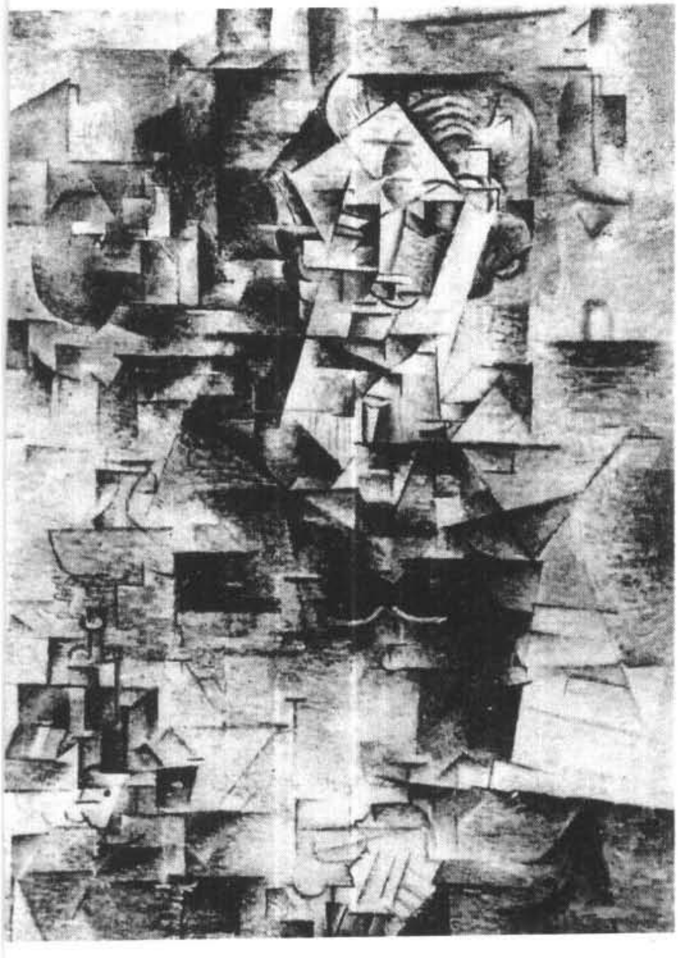


图 222　毕加索《丹尼尔—亨利·卡恩韦勒尔》 1910
100.7×72.7 厘米　芝加哥艺术学院，吉尔伯特·W·查普曼夫人藏

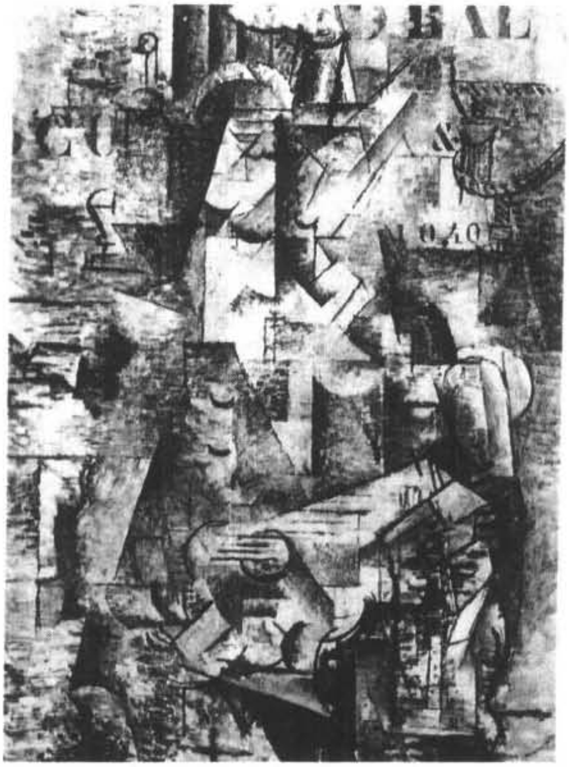


图 224　勃拉克《葡萄牙人》1911
117×81.3 厘米　巴塞尔　国家艺术陈列馆

深度之内进行的。

勃拉克的《葡萄牙人》(1911，图 224) 和毕加索的《手风琴师》，其探索的情况几乎是不差上下的。色彩、质感和线结构，实质上都是一样的。然而，勃拉克在这里推出了一个新要素——一丝不苟的手写字和数码，这似乎给立体主义对真实的探索增添了一个新的变化。

早在 1908 年，毕加索就把一张小纸片贴在一幅素描的中心，或许这就是第一幅贴纸 (Papier collé) 或叫拼贴 (collage，图 225)。在 1910 年，勃拉克和毕加索都使用了字和字母，特别是勃拉克，已经使用了乱真绘画的木纹效果。把视觉现实主义的要素，插入到不断抽象的立体主义绘画中去，这就是艺术家们所关心的中心问题的一部分。什么是幻觉？什么是真实？真实是在观者的眼睛里吗？或者说真实在纯粹的画布里吗？艺术家所关心的这些问题，不仅合乎逻辑地引出了用颜色模仿可见的自然，而且也用上了报纸和餐馆的菜单等等——这就是拼贴的要素，或者明确地说，叫贴纸的要素——它们配合着用颜料所建立的抽象结构，起着“真正”主题的作用。

《静物和藤椅》(1911—12，图 226) 是毕加索最早的一幅完整的拼贴，如前所述，虽然他在 1908 年已经贴过一张小纸，用来当作一小幅写生画的中心母题。在《静物和藤椅》中，毕加索使用了一片普通的油布，画上了模仿藤椅的图案，然后在上面画满一种特别自由大胆的静物状图案。甚至作品的椭圆形和绳子的边框，都有助于他正在实行的不同程度的“真实”。椭圆形是许多立体主义者，为了反对文艺复兴绘画老是以矩形为主而进行试验的形状。在 1912 年，毕加索还用金属片和金属线作了一个雕塑品，这个雕塑品是着了色的立体吉他的三度投影 (图 227)。这一些作品，也证明了他对雕塑重新感到兴趣。在 1913 和 1914 年，又把立体主义的静物画转化为木头、纸和其它材料的雕塑品，显然他是在研究立体主义绘画空间的三度立体含意。换句话说，这些作品使他的绘画和拼贴进入三度的投影；尽管它们延续了

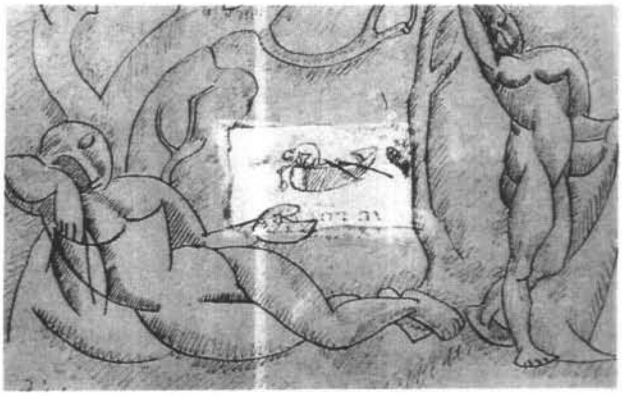


图 225　毕加索《梦想》1908
在棕色纸上的钢笔画，中间是水粉拼贴　26.7×41.3 厘米　纽约　桑哈塞收藏 (承桑哈塞基金会供稿)

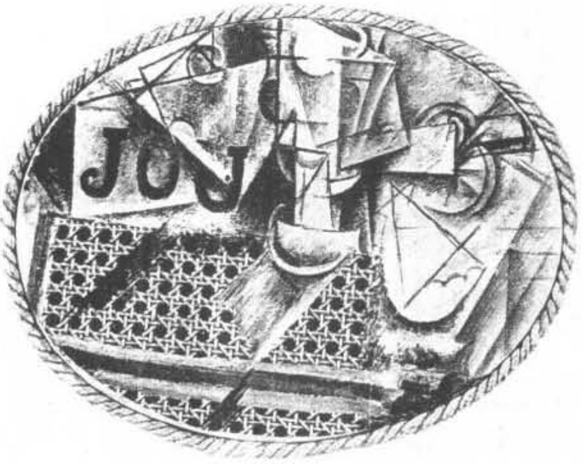


图 226　毕加索　《静物与藤椅》 1911—12
在画布上用油彩和贴纸模仿藤椅，椭圆形　27×33.7 厘米　艺术家本人藏



图 227
毕加索　《吉他》　1912
金属片和金属线　高 78 厘米
艺术家本人藏

立体主义在绘画中的主题的观念，但它们是俄国构成主义者塔特林（Vladimir Tatlin，1885—1956）所熟知的作品。这些作品影响了他的抽象构成，以及其他俄国构成主义的抽象结构。毕加索在 1914 年期间，把他的构成又推进了一步，用木头和金属装配乐器。其中，他为雕塑空间和抽象图案的新概念，展示了结构构成的潜力（图 228）。

拼贴的采用，标志着毕加索和勃拉克的立体主义第一阶段，或者叫分析立体主义阶段的结束。这两位艺术家，都花了将近三年的时间去分析、破除和捣毁艺术家的传统的人物、静物和风景画题材，产生出视觉的、象征的、记忆的或真实性的新概念，这是绘画空间和结构的新概念。此刻这两个人都准备扩大和丰富他们的手段。他们开始创作的绘画，主要不是观察经验的精华，而是用他所掌握的一切造型手段——传统的、试验的、还包括手头的任何材料去扩大绘画。这个进一步扩大了的第二个立体主义阶段，被称为“综合立体主义”。不幸的是，这个名称用得过于广泛，以至几乎失去了意义。它包括了事后 20 年间毕加索、勃拉克、格里斯和其它人所进行的许多情况不同和不相干的试验。

1912 年和 1913 年期间，进入了拼贴的进一步探索的过渡阶段，最初是趋向于单纯化：用线条的图案与糊墙纸或报纸的要素形成对比（勃拉克的《单簧管》，图 229）；毕加索的《戴帽子的人》，图 230）。毕加索在这种新的媒介里，看到了表现的、往往是有趣的含意；而勃拉克则仍保持着贴纸要素的装饰特点。1913 年和 1914 年的绘画，受到拼贴的影响，开始出现更大的彩色几何图形和更纯正的色彩。毕加索的《玩牌者》（图 231），就是一幅关键作品，它是以宽阔、明显不同的块块构成，概括了对分析立体主义和拼贴的试验。人物的形式和流露

出的情绪与个性等感觉，提示了1920年代初期伟大的立体主义的构图，如《三个乐师》（见彩图140和141）这样的作品。

1913年之后，毕加索和勃拉克的主要绘画趋势是丰富造型手段，即空间、色彩、线的运动和质感。表现手段的变化，包含重新采用主题、人物个性以及整个画面的情绪。毕加索在《绿色的静物》（彩图46）里，不仅重新采用了纯正的色彩，而且展开了屋子的空间，并以可以触知的方式安排静物。这种方法可以让人回想起塞尚，正像那点彩画的质感要素可以返溯到新印象主义一样。因此，这件作品可以看成是折衷主义的东西，艺术家想在这当中寻找分析立体主义所作过的试验，与先前文艺复兴传统的幻觉空间的再试验这二者之间的联系。我们可以把它视为有利于装饰的方向，与早期立体主义结构的纯粹性相背离的方向。无论如何，在这一点上，毕加索和勃拉克都是从深入走向广泛，扩大了所创造的立体主义语汇。从1910年到1914年的几年间，立体主义绘画还以

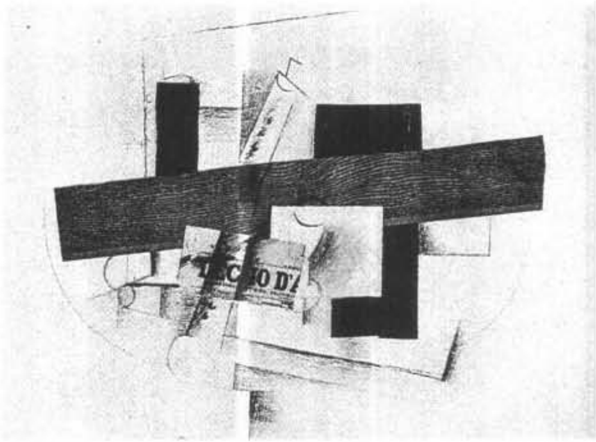


图229 勃拉克 《单簧管》 1913
拼贴 95.3×120.3厘米 纽约 私人藏

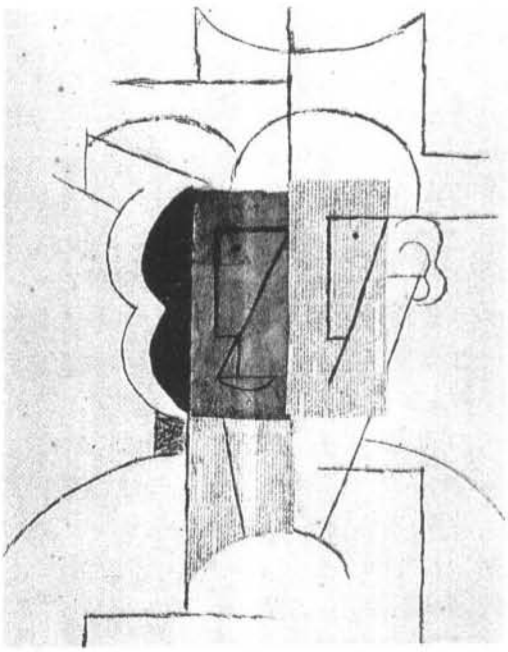


图230 毕加索 《戴帽子的人》 1913
贴纸，木炭条 和墨水 61.6×47.3厘米
纽约现代艺术博物馆

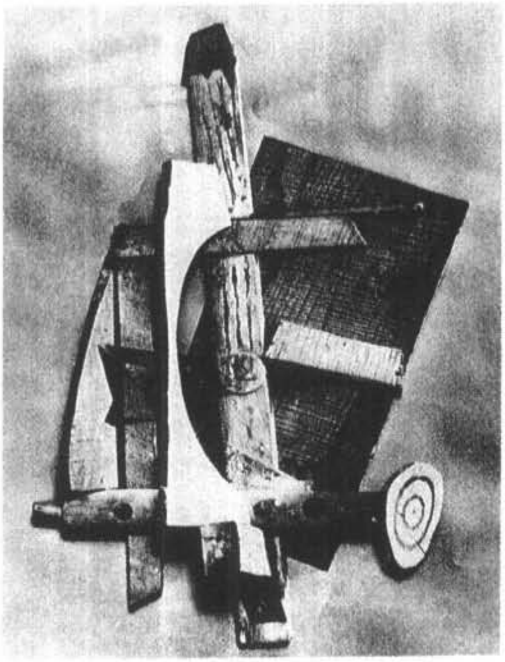


图228 毕加索 《乐器》 1914
油漆木板 高50厘米 艺术家本人藏



图 231 毕加索 《玩牌者》 1913—14
108×89.5 厘米 纽约 现代艺术博物馆

多种变体形式传播到欧洲；甚至连奠基者也情不自禁地受到德劳内（Robert Delaunay）、格莱茨（Albert Gleizes）、格里斯和莱歇（Fernand Leger）的不同趋势的影响。

有一件雕塑品或者叫“物体”，与毕加索《绿色的静物》的装饰立体主义有关，它也是作于 1914 年，青铜铸成并涂以六种不同的色彩，这就是《苦艾酒杯》（图 232）。毕加索出于对“铸造物体”的热情，用了一种最重要的雕塑表达方式；这种方式，使得他自己后来的雕塑和二十世纪的其它雕塑具有极大的特色；这种特色，一直波及到 1950 年代和 1960 年代的废品雕塑（junk sculpture）和波普艺术，从而达到了高潮。

随着 1914 年 8 月第一次世界大战的爆发，毕加索和勃拉克的亲密合作便告结束。勃拉克加入了法国军队，同行的还有阿波利奈尔、德兰、柯克多（Jean Cocteau）和其他许多重要的法国年轻画家和作家。毕加索作为非交战国的西班牙人，在巴黎一直待到 1917 年，后来他和柯克多去罗马，到俄国的迪亚列夫芭蕾舞团当设计师。于是，法国像德国、美国和意大利的情形一样，四年的战争标志了二十世纪试验艺术的第一个伟大时期告终。战争中断了欧洲一些最有才华的年轻艺术家和作家的生涯，如德国的马克（Marc）和麦克（Macke）、法国的杜桑一维龙和阿波利奈尔、意大利的波丘尼（Umberto Boccioni）。

图 232 毕加索 《苦艾酒杯》 1914
银和镀青铜 高 20 厘米 纽约 现代艺术博物馆 路易丝·史密斯夫人赠



第四章　二十世纪早期的雕塑

主要倾向

在十九世纪，雕塑的情况和建筑一样，在空间的探索方面几乎没有什么成就。新古典主义的雕塑家们，恢复了在有限空间里控制雕塑形式的概念。浪漫主义和现实主义的雕塑家们，尽管他们一再寻求把运动和通透引入雕塑，到头来也说不上在什么地方比巴洛克的雕塑语汇扩大了多少。就连被公认为现代雕塑之父的罗丹，也常常满足于用后文艺复兴和巴洛克式雕塑的旋转和螺旋运动来组织其群体。只是在为数很少的主要作品里，像《加莱义民》（见图94）和《地狱之门》（见图85）这样的作品中，他才开始探讨新的空间概念。

二十世纪的雕塑，以这样和那样的形式，继续着我们已经讨论过的大多数雕塑空间的倾向。但是，现代的富有探索精神的雕塑家们，也异军突起，特别是在探索新的材料时，把雕塑当成一种构成或装配，以及把雕塑当成造型的空间（Shaped space），而不是存在于围绕着它的空间之中的体量。此外，部分是由于原始艺术和古代艺术影响的结果，也有的人放弃了丰富的空间组织，又回到由十分概括的体量所形成的正面化和纪念性上去。

早期的人物雕塑家

罗丹的名望与日俱增，等到他1917年去世的时候，已经是世人皆知的人物了。马约尔活到1944年，直到他死前，仍是一位多产的雕塑家。布德尔故于1929年。德斯皮欧1964年才逝世。这些大师的人物雕塑传统，由于德加和雷诺阿的继续所造成的影响，反而被加强了。尽管立体主义者和抽象雕塑家所进行的革命性的新探索仍在继续，人物的传统还是占据主导地位。欧洲各地和美国的情况，在两次世界大战之间衰落了一个时期，但在第二次世界大战结束之后，又再一次得到了增强。在二十世纪的



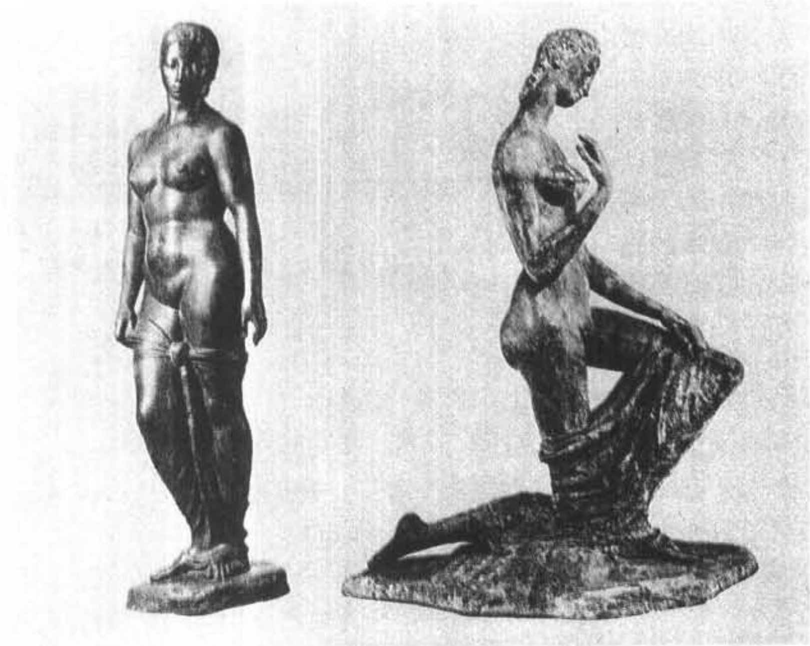
图233　德兰　《蹲着的人》　1907
石　33×28厘米　巴黎　路易·利利美术馆

画家兼雕塑家当中，马蒂斯搞人物；毕加索在1907年制作的一组崇尚原始者的木雕，开始抛弃了自然主义的描写，带着伊比利亚或古代希腊雕塑的影响，这个影响比他在那些年间的绘画中还要明显。也是在1907年，德兰刻了石雕《蹲着的人》(图233)，把人变成了一块大石头，这是原始立体主义雕塑的惊人实例。

莱布鲁克（1881—1919）

在1910年以后，除了有马约尔和德斯皮欧这样的老一辈大师之外，现实主义的或者现实表现主义的雕塑传统，在法国以外要比法国国内更有活力、更兴旺发达。在德国，主要的人物就是威廉·莱布鲁克(Wilhelm Lehmbruck)。在经过一段学院派的教育之后，他首先受到比利时以矿工和产业工人为题材的雕塑家布朗库西(1831—1905)的启发，然后是受到了罗丹的影响。从1910—1914年虽然他在巴黎四年，并且和马蒂斯、布朗库西以及阿基本科(Alexander Archipenko)熟悉，但对他的雕塑独具影响的大概是马约尔。在《站着的女人》中(1910，图234)，他把"披饰"在膝盖以上打了一个结，这种程式是来自希腊古典雕塑的，说明了马约尔的直接影响以及复古倾向。脸上的细部有点模糊，从手法上看，这可能是莱布鲁克向普拉克西蒂利[Praxiteles，公元前四世纪希腊雕塑家]的希腊雕塑学习的。这些处理，赋予人物一种特殊的收敛的气质，一种内省的孤寂感。它不但使人想到普拉克西蒂利的作风，而且还使人联想到哥特式雕塑神秘的圣母像。所有的因素，古典的、哥特的和现代的，可能都进入了莱布鲁克的雕塑。另外一个重要影响就是比利时雕塑家迈因(George Minne，1866—1941)，他参予过象征主义和新艺术运动。莱布鲁克后期风格的先声，可以在《跪着的女人》(1911，图235)和《站立的青年》(1913，图236)中看到。毫无疑问，这是迈因在1897年制作的拉长了的《跪着的人物》的翻版；1898年迈因把它放大成一种喷水池的人物(图237)。

莱布鲁克的作品，在情绪上的力量并不是得自他对于过去的研究，而是由于他自己的



左图 234
莱布鲁克
《站着的女人》 1910
青铜　高193厘米
纽约　现代艺术博物馆

右图 235
莱布鲁克
《跪着的女人》1911
铸石　高177厘米
纽约　现代艺术博物馆
艾比·奥尔德里奇·洛克菲勒赠



图 236 莱布鲁克 《站立的青年》 1913 铸石 高 233.7 厘米 纽约 现代艺术博物馆 艾比·奥尔德里奇·洛克菲勒赠

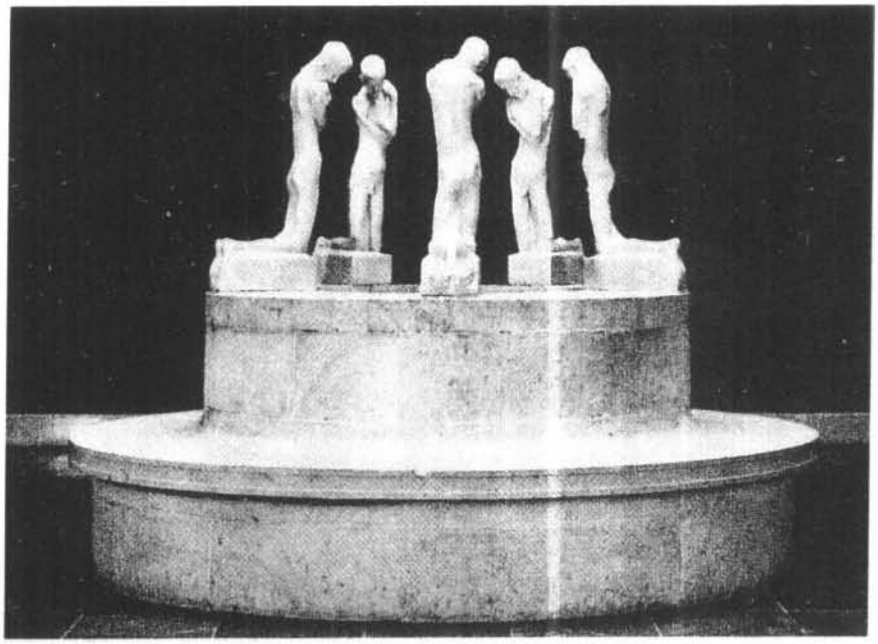


图 237
迈因 《跪人喷泉》 1898—1906 大理石 德国埃森 福克望博物馆 （从哈根福克望博物馆转出）

敏感性和忧郁的个性，由此而引起他在 1919 年自杀绝命。莱布鲁克留传下来的作品并不多，但至少有三、四件是非常重要的，《跪着的女人》、《站立的青年》和《跌倒》(1915—16，图 238)就是这类雕塑。在这里面，艺术家运用了非常极端的拉长躯体的变形，这大概受到拜占庭镶嵌画和罗曼式[Romanesque，又译伪罗马式]雕塑以及迈因的喷泉的启发。在莱布鲁克的手中，它更是具有《站着的女人》所表现的沉思和收敛的感觉。《跪着的女人》尽管拉长到被认为是怪诞的程度，但它是一个具有温柔女性美的人物。她那倾斜的头部和带阴影的眼睛，是中世纪圣徒式的。她那柔和的手臂姿式，具有瓦透[Watteau，1684—1721，法国画家]笔下人物的文雅。在另一方面，《站立的青年》同样是纤细而收敛的，但却散发着一种处于克制状态的男子汉的力量感。《跌倒》则表现出对于战争的疯狂破坏所造成的痛苦和绝望。

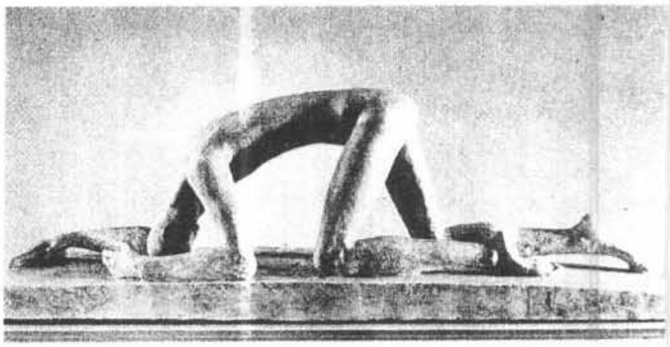


图 238 莱布鲁克 《跌倒》 1915—16 74.9×240 厘米 斯图加特 弗劳·A·莱布鲁克藏

柯比(1877—1941)
巴拉赫(1870—1938)
珂勒惠支(1867—1947)
马克斯(1889 年生)

人物雕塑作为雕塑家们的一个手段，历经

六千年之后地位仍旧如此全面巩固。让雕塑家放弃搞人物，甚至要比画家放弃以幻觉空间的传统来画风景、人物或静物还要困难。同时，如果一味地坚持用可以认识的人物主题，想把历史上某个时期已经表现过的东西，再表现出什么新的或令人惊服的不同，这对雕塑家来说，同样也是困难的。

本世纪初另外一些重要的德国雕塑家有柯比(George Kolbe)、巴拉赫(Ernst Barlach)、珂勒惠支(Käthe Kollwitz，甚至因书画印刻艺术而更著名)以及马克斯(Gerhard Marcks)。柯比开始是一位画家，受了罗丹的影响改搞雕塑。在他的作品中，把马约尔人物中形式上的东西，与罗丹的反光表面结合了起来。在制作了某些高度概括的人物小品如《假设》(图 239)之后，他建立起一套有节奏有魅力的裸体的程式。这些作品很有感染力，但基本上是重复文艺复兴的程式，只是带上罗丹式的不同表面(图 240)。

巴拉赫把俄国农民艺术的影响具体化了，并结合了中世纪德国雕塑和立体主义表面形式的某些东西，这一切基本上是用于叙事的目的。他有能力制作具有旋动力量的雕塑结构，以及幽默、悲伤和原始悲剧的单独姿势或整体，像《复仇者》(图 241)或《俄国女乞丐二》(图 242)。





上左图 239　柯比　《假设》　1921
青铜　高 190 厘米　底特律艺术学院

上右图 240　柯比　《站立的裸体》　1926
青铜 190 厘米　明尼阿波利斯　沃尔克艺术中心

下左图 241　巴拉赫　《复仇者》　1914
青铜　宽 58.4 厘米　华盛顿特区　史密森协会
赫什奥尔博物馆和雕塑公园

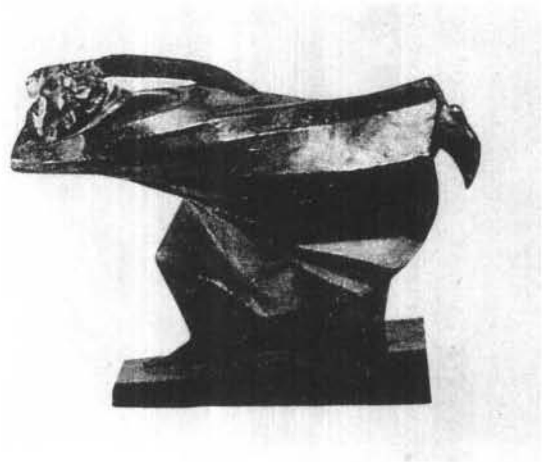




图 242　巴拉赫　《俄国女乞丐二》　1907
青铜　高 22.9 厘米　华盛顿特区　史密森协会
赫什奥尔博物馆和雕塑公园

但是，他的艺术依然是一种讲故事的艺术，一种社会意识的表现主义，或者运用现代所探索的外部形式，去表达传统的叙事性的东西。巴拉赫也是一位有个性的版画作者，是德国表现主义书画印刻艺术倾向的最清楚的阐述者，具有一种感情夸张的形式。

珂勒惠支能够恰如其分地夸张，但情况又有不同。不管是为了一种理想（《纺织工人的骚动》，图 243），还是缅怀她在第一次世界大战中死去的儿子，她那强烈感人的画面，引起一种深切的悲痛，这一切渗透在她的雕塑和版画之中。她的《母与子》（《圣母怀抱基督》，图 244），是一位痛苦的母亲感人的哀戚，表现在雕塑里，是一种结实、厚重的人物结构，彼此融化在一起。她的《自塑像》（图 245），是一幅善良而有个性的普通农民的面孔。她有痛苦，由于通过理解而承受了这些痛苦，使得她的形象变得美起来。

马克斯是原有德国表现主义雕塑家的最后



图 244　珂勒惠支《母与子》（《圣母怀抱基督》） 1917 1954 年合铸青铜 高 72.4 厘米 华盛顿特区 史密森协会赫什奥恩博物馆和雕塑公园



图 243　珂勒惠支　《纺织工的骚动》　1897 蚀版画　明尼阿波利斯　明尼苏达大学美术馆藏　爱奥恩和乌顿・D・沃尔克赠



图 245　珂勒惠支　《自塑像》　1936 青铜　38.7 厘米　华盛顿特区　史密森协会　赫什奥恩博物馆和雕塑公园

一位。他在魏玛的包豪斯学院教制陶，直到1925年。同时他又制作木刻，在风格上很接近受立体主义影响的德国表现主义画家们的木刻。在1920年逐渐转向雕塑的时候，他制作了一些小型的青铜作品和一些大尺度的古典气质的作品，这大概还是受了马约尔的影响。像其他占主导地位的德国表现主义者一样，在纳粹统治时期他闭门不出(1933—45)。马克斯的雕塑(图246)，把马约尔古典人物的宁静、和某种有棱角的、可以追踪到中世纪德国雕塑的原始幽默感结合起来。

布朗库西(1876—1957)

在二十世纪早些年间的法国，布朗库西是最有个性的人物、也是本世纪最伟大的雕塑家之一。他诞生在罗马尼亚，是农民的儿子。1887年他离开家乡，做了一阵子帮工。1894到1902年间，跟一位家具木工当学徒，并在省城克拉约瓦学习。1898与1902年之间，他在布加勒斯特美术学院继续学习，而后于1902年，取道德国和瑞士，在1904年到达巴黎。在巴黎美术学院从师于雕塑家墨塞(Mercie)进一步深造之后，他开始在国家沙龙举行展览，后来又在秋季沙龙展出作品。罗丹看了他送往1907年秋季沙龙的作品之后深受感动，于是邀请他当一名助手。但布朗库西拒绝进行古典主义的改造，说“大树底下不长草”。

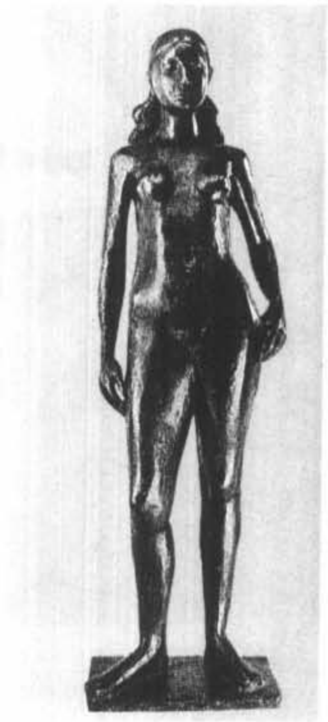


图246
马克斯
《米留申二》 1949
青铜 高110.5厘米
明尼阿波利斯
沃尔克艺术中心

布朗库西的雕塑有另外一个宇宙中的隔世感。他的题材范围很小，从没有真正放弃过人物。但是，他却促进、打动并影响了他身后的主要雕塑训练。他留下来的第一批作品，是以十九世纪雕塑家乌顿著名的作品《飞人》为基础的解剖学的习作。来自罗丹传统的人物《睡》(1908，图247)，有阴影的头部沉入大理石岩体之中，是追随这位大师的后期习作。睡中的缪斯这一题材，也是布朗库西所恋恋不舍的，二十余年间，他制作了各种稿本。在他的又一个稿本中(1909—10，图248)，头部变化成一个卵形，有一个很光亮的外表，很明显是从卵形体量中雕出来的。由于这种题材改变了他的习惯，他就以大理石、青铜和石膏来表现这种形式，几乎是稍加调整就能把各种设想变成独一无二的作品。在随后的一件作品中，形象被进一步简化成泪滴状，面目更进一步模糊，只留下了一个似是而非的耳朵。他给这件作品取了个名字，叫做普罗米修斯(1911)。这种形式依次又引出来了《新生》(图249)。在这件作品中，椭圆的体积被切去一块，像是婴儿张着大嘴哇哇啼哭的样子。最后又回到抛光的卵形，题名再恰当不过的是《世界之初》(图250)，他称之为《为盲人的雕塑》。

这种卵形的故事，只是布朗库西继续追随的有关题材之一，也是他集中创造诞生，生活和死亡的催人入眠的形象。基克拉季斯岛[希腊爱琴海]和古希腊雕塑，在《女子头像》(1907—1908)中的影响是很明显的。大约在同时，有

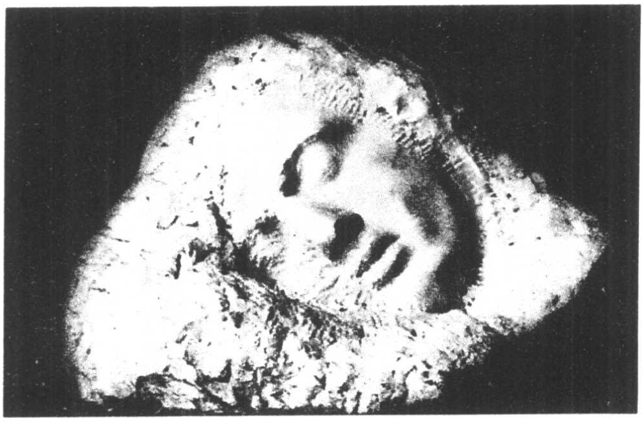


图 247　布朗库西　《睡》 1908
大理石　高 26.7 厘米　　布加勒斯特
国家美术馆

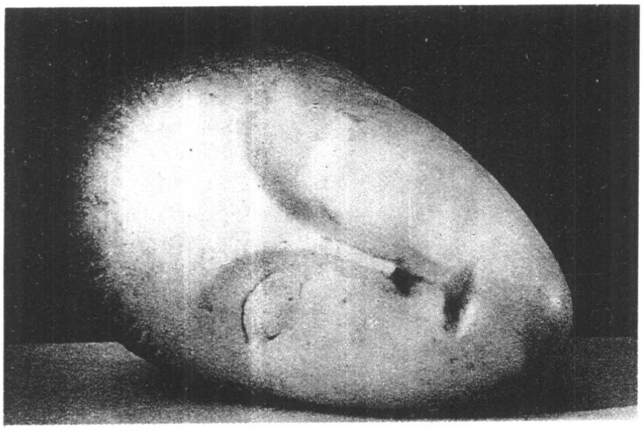


图 248　布朗库西　《睡中缪斯》 1909—10
大理石　高 29.2 厘米　华盛顿特区
史密森协会　赫什奥恩博物馆和雕塑公园

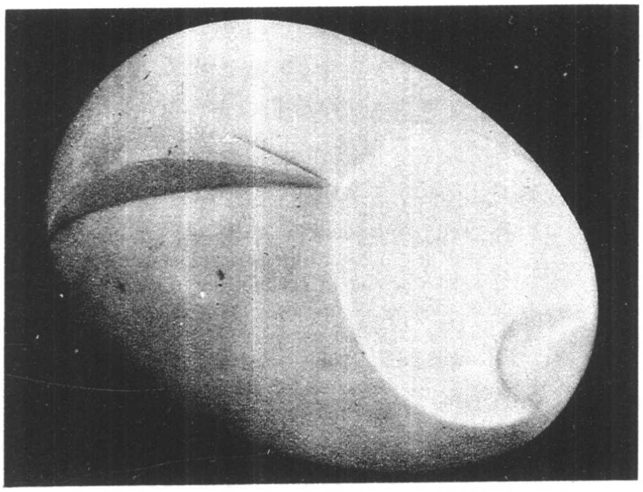


图 249　布朗库西　《新生》 1915
大理石　高 14.3 厘米　费城艺术博物馆　路
易斯和沃尔特·艾伦斯堡藏

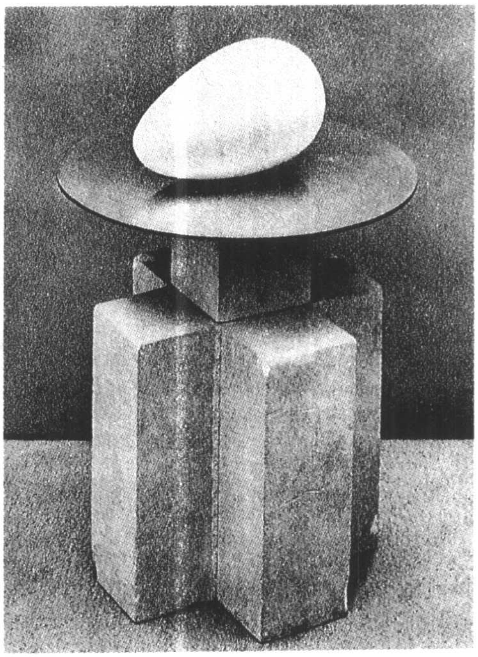
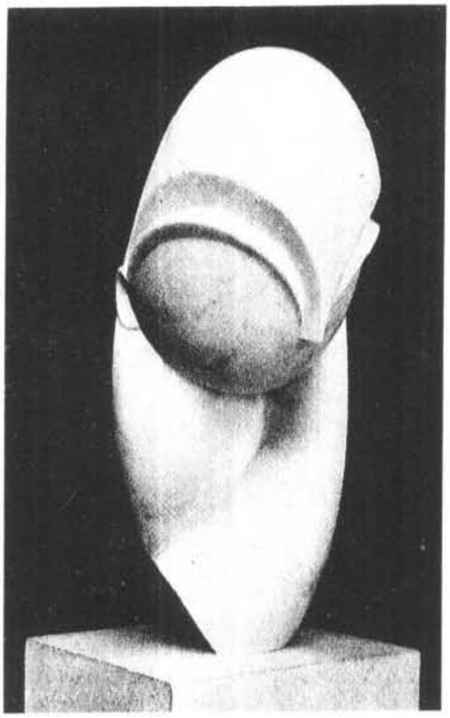
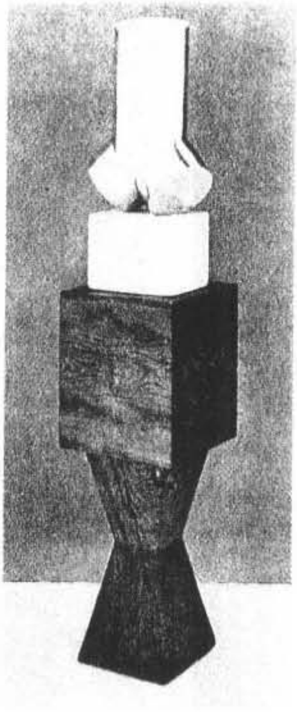


图 250　布朗库西　《世界之初》 1920
大理石　高 17.8 厘米　加里福尼亚　富
勒顿　诺尔顿·史森斯艺术博物馆藏





左图 251
布朗库西
《波甘妮小姐》 1931
大理石 高 43.5 厘米
费城艺术博物馆藏

右图 252
布朗库西
《年轻人的躯干》 1917
青铜抛光 高 46 厘米
华盛顿特区 史密森协会
赫什奥恩博物馆和雕塑公园

一个奇怪的想法开始出现，瞪大了眼睛的头像从一个长长的弯曲脖子上耸起。这种形式在一些素描和绘画之中得到进一步发展，然后具体制成各种稿本的《波甘妮小姐》(图 251)，作成大理石和抛光的铸青铜。《年轻人的躯干》(图 252)是布朗库西在搞精确圆柱形方面走得最远的作品，像《王子 x》一样。后一件作品，在 1920 年独立沙龙上，因有伤大雅而被撤掉。布朗库西被这一举动深深触怒，拒不参加所有派别的展览。

他的主题是非常初步的，题材也是非常基本的，尽管他的直接追随者极少，但后来在雕塑方面所发生的事态，事事与他有关联。《吻》(1912，图 254)是大部分立体主义雕塑的鼻祖。动物和鸟在他的《奇迹》(即《海豹》，1924—1936，图 255)和《鱼》(1922，图 256)中，表现出了它们的基本特征。艺术家特别被鸟和飞翔的构思所打动。他对鸟的形式进行了积极的探索，如《马埃斯特拉》(Maiastra，1912)、《鸟》(1915)和《空间里的鸟》(1924，图257)。这最后一件作品，已经变成飞翔的抽象概念了。

布朗库西的艺术，想方设法表现材料的本性。他所完工的青铜和大理石作品，达到了历史上罕见的完美程度。同时，他又把这些抛光了的形体放在粗雕的石座上，或者放在随便砍下的树桩上，以便获得脱离了实体的光线反射面，和结结实实装在地面上的体量之间的神秘熔合感。在他的木雕中，尽管偶然也追求某种程度的完美，像《公鸡》(1924)那样，把那似乎要搞成鸡冠状的台阶形，打磨得光光的，但他更加经常地是制作原始粗糙的图腾，像《王中之王》(图 258)。那帝王的造型，是用厚重的老葡萄酒压榨机的形状为蓝本的，以表示原始东方宗教精神的巨大权威。

布朗库西是一位追求绝对的人，但他愿当一名孩童。他自己说过："我终生寻求飞翔的本质，并不追求神秘。我给你真正的快乐，看看这些雕塑吧，直到你理解了它们为止。你所看到的这一切最接近上帝。"

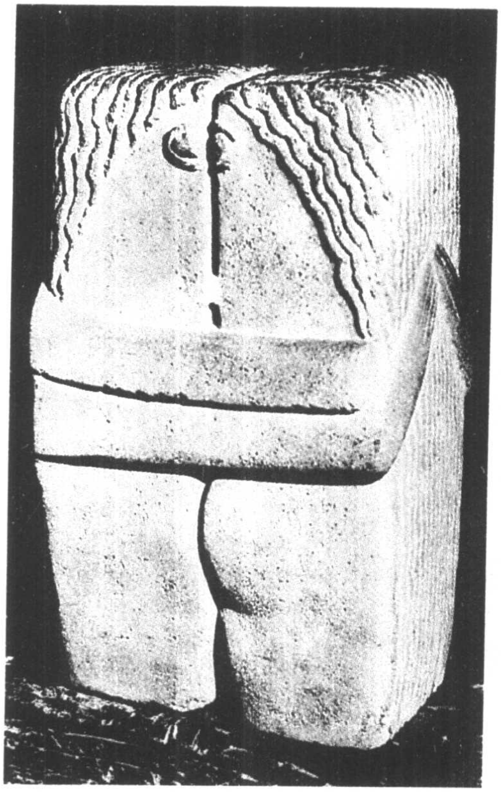


图 254　布朗库西　《吻》　1912
石灰石　高 58.4 厘米　费城艺术博物馆
路易斯和沃尔特·艾伦斯堡藏

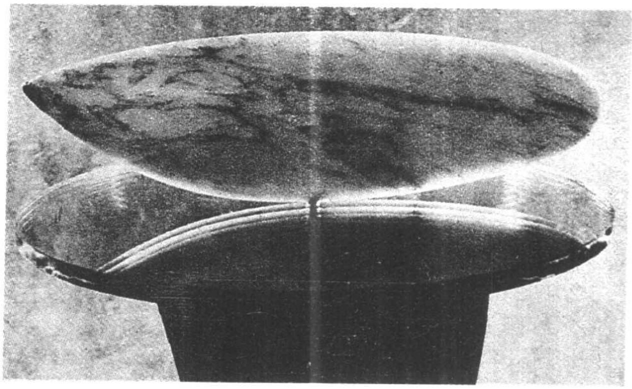


图 256　布朗库西　《鱼》　1922
有纹理的大理石　12.7×40.1 厘米　费城艺术博物馆　路易斯和沃尔特·艾伦斯堡藏

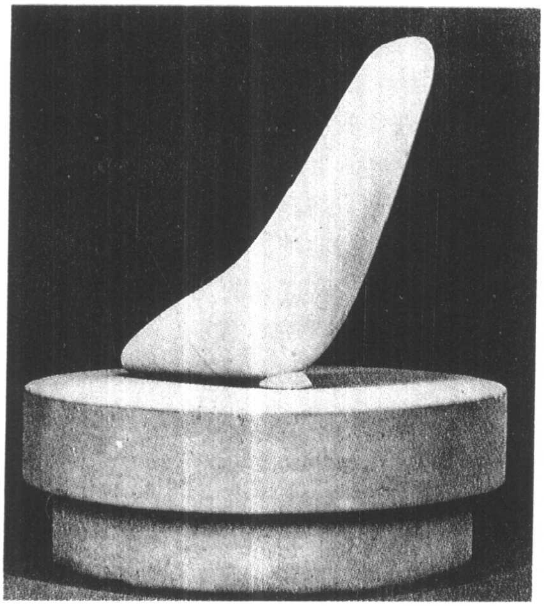
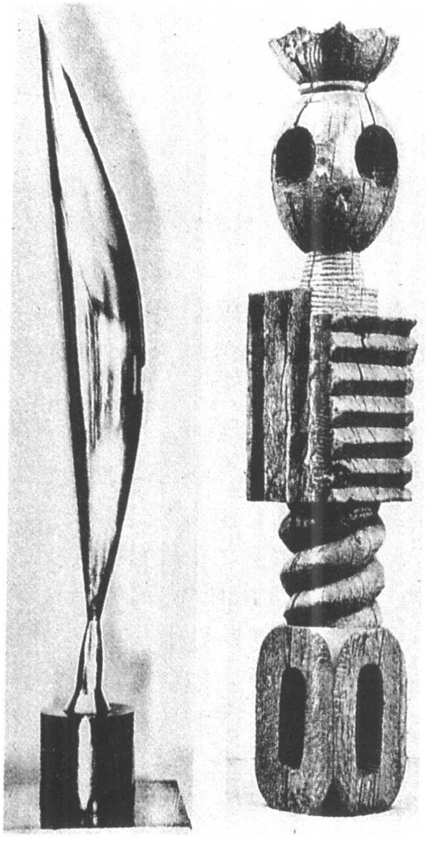


图 255　布朗库西　《奇迹》（《海豹》）　1924—36
大理石　高 109.2 厘米　纽约　所罗门·R·古根海姆博物馆



左图 257
布朗库西
《空间里的鸟》
1924
青铜抛光
高 126.4 厘米
费城艺术博物馆
路易斯和沃尔特·艾伦斯堡藏

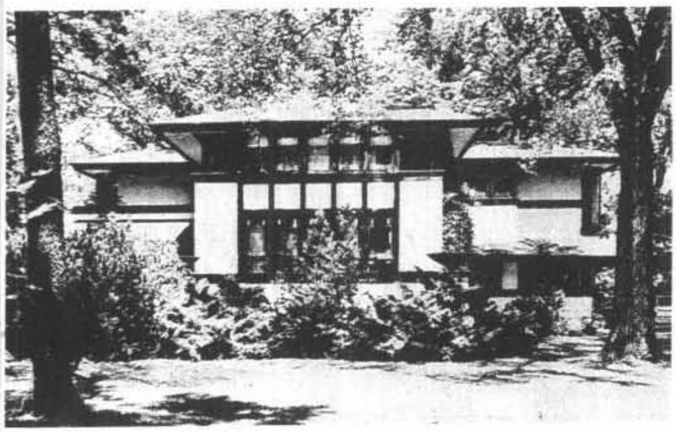
右图 258
布朗库西
《王中之王》
1930 年代初期
木
高 299.7 厘米
纽约
所罗门·R·古根海姆博物馆

第五章　二十世纪早期的建筑

美　国

1920 年以前的莱特(1867—1959)

早在莱特出生之前，他的母亲就替他安排好了建筑生涯。他曾在威斯康星大学学习工程，在那里，他知道了拉斯金 (Ruskin)，特别是维奥—列—丢的著作。书中，对于哥特式建筑富于理性的结构所做的阐述，深深地打动了他。在 1887 年，他应芝加哥艾德勒和沙利文事务所之聘（见〔48〕页)，与他们一道工作，直到 1893 年莱特自己开起了事务所。在莱特受聘期间，沙利文事务所建造的许多房子，是出自莱特的构思，这是不必多疑的。在莱特独自开业期间，他很少接到公共建筑、办公大楼和摩天大厦这样的重大委托。1904 年纽约州布法罗的拉金大楼(见图 263)，是他在 1914 年的芝加哥中途花园和 1915—1922 年的东京帝国饭店之前，所做的唯一的大规模的结构。这三座建筑现都已拆除。



从上所述，可以看出莱特的基本建筑哲学，是通过住宅的形式来表达的。他最早的一批住宅，如 1889 年伊利诺州橡树公园的自用住宅，都反映了理查森、普莱斯 (Bruce Price) 以及麦金、米德和怀特等人的木瓦风格住宅 (Shinglestyle house) 的影响。这些住宅建筑，还发展了英国建筑师韦布和肖的开敞、自由流动的平面。独特的美国式开敞的或封闭的阳台，环绕着住宅的两侧，有利于增强外部空间的景观效果。并使外部空间渗透到主要居室里来。以壁炉和杂用地带为中心，平面呈十字形展开，也对莱特有所影响，促使他的住宅，向着更有纪念性的趋势发展。

1900—1902 年，在伊利诺州海兰公园的沃德·威利茨住宅（图 259)，是莱特对他的思想和原则，发出的第一次有个性而又成熟的声明。这是自他当艺徒以来，逐年形成的。该住宅在很大程度上，受到 1893 年芝加哥博览会日本馆的启发，是以十字交叉的轴线为基础，来进行组合的。日本的影响表现在：以横向为主，低矮的坡顶，以及立面上的垂直线条。受谁的影响无关紧要，有意义的是，他把平面、室内、室外所有的要素，结合成了一个空间、体量和表面的独特整体。从壁炉和杂用单元所安排的紧凑中心开始，内部空间无限地向外流动，一直流到室外，以致更远。莱特和他的追随者们，

图 259　莱特　沃德·威利茨住宅　伊利诺　海兰公园　1900—02

把所设计的威利茨住宅和一系列的住宅，取名叫“草原式”。它的设计要点是，强调屋顶的线条、梁和墙的占绝对优势的水平线条，用对比的垂直线要素，与之保持一种均势。

典型的莱特草原式住宅，其室内的特点是低天花饭，常常是呈非正规角度地倾斜；洞穴般的亲切感的安全感；一个空间流入另一空间，景深变化无穷（图 260）。这样的室内空间，与帕拉蒂奥式的别墅形成了对比；那种别墅也呈十字交叉平面，但是，交待十分明确的矩形房间，靠在中心空间开敞、高耸的圆顶之侧。莱特的建筑，被人看成是现代人在不断变化的世界里，寻求安全感的形象；而帕拉蒂奥式的别墅，则是文艺复兴时代的人物，在他自己掌握的人文主义天地里，成为悠然自得的理想中心。

1909 年芝加哥的罗比住宅，是莱特草原式风格的杰作（图 261、262）。以壁炉为中心，住宅沿一个占主导地位的轴线布置。水平屋顶的线条，向四外伸展。在巨大、突出、无支承的平顶里面，用了悬挑的钢梁，并与烟囱锚固在一起，上部与主要轴线成直角。窗户长向安排均匀布置，并深深地嵌在砖砌体的结构之中。住宅主要是水平方向的线脚，重叠布置并伸展进露台和墙面，把内部空间转化成室外空间，也把室外转化成室内。这个房间的各个要素，把向外流动的内部空间、外部屋顶的线条和墙面的线条以及平面设计，同烟囱和转角壁柱那堡垒般的体量结合了起来；也概括了早些年间象 1904 年的拉金大楼（图 263）以及 1906 年伊利诺州的协和教堂（图 264）所继续进行的实验。

与草原式住宅全然不同，这些结构组织是矩形体量，建筑师所处理的问题，是把体量和空间交结起来，成为一个单独而紧凑的统一体。拉金大楼在外观上是一个矩形，平屋顶结构，巨大的转角壁柱保护并支持着窗间墙，反映出它有一个回廊所环绕的内部空间。它“在前进道路上”拆除之前，这是早期的现代工业建筑之一。它提示了，在发展新型内部空间方面，

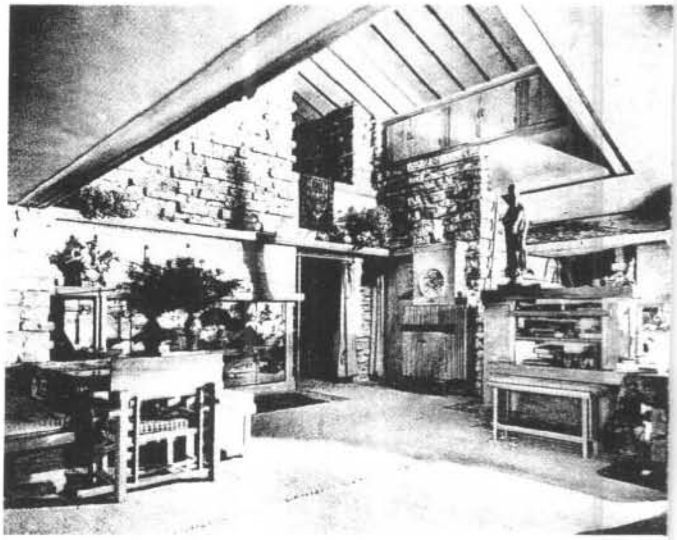


图 260　莱特　塔里森室内　威斯康星　斯普林格林　1925

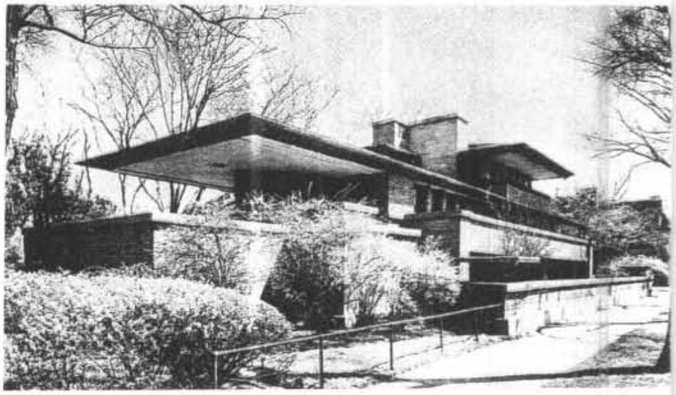
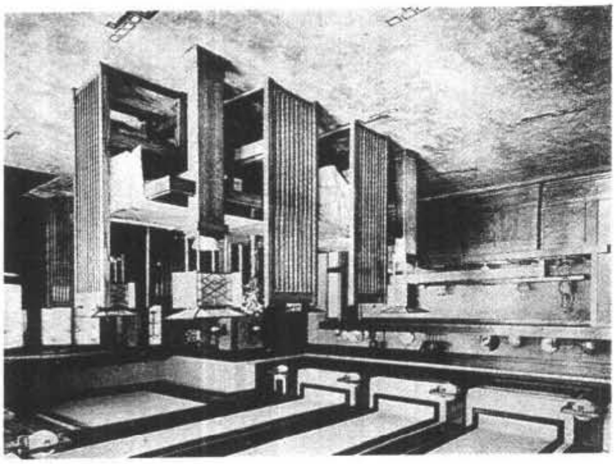
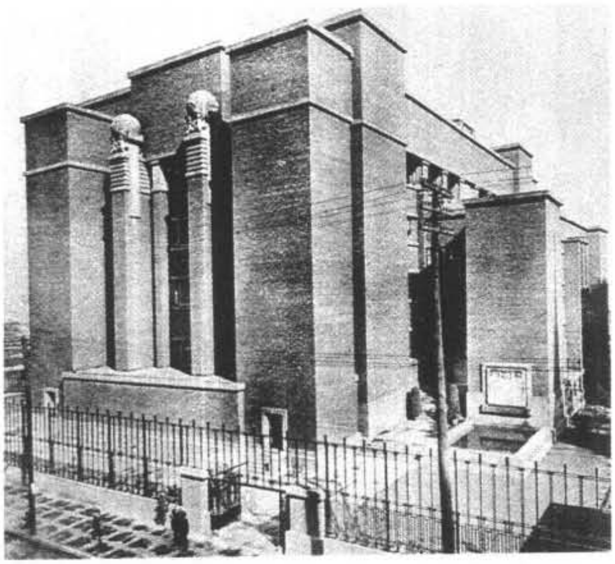


图 261　莱特　罗比住宅　芝加哥　1909

和在美国的新型高层建筑中表现空间的巨大可能性。但不久，工业建筑的经济性问题，就毁掉了这种可能性。

协和教堂继续在较小的规模上，进行水平和垂直交结矩形体量的试验。这里，建筑师采用浇注混凝土，有令人赞叹的外部质感。室内紧凑而亲切，合乎情理地表现出前往的公众们的理性信仰。





上图 262　莱特　罗比住宅餐厅，芝加哥　1909

下图 263　莱特　拉金大楼　纽约州布法罗　1904
(1950 年拆除)

右图 264　莱特　协和教堂　伊利诺橡树公园
1906

莱特作为国际现代建筑先驱的地位是无可争议的。从历史上看，他在建筑上所进行的探索，像有机空间和新式的抽象设计，都先于大多数欧洲的先驱人物，问题只是直接影响他们的程度如何。在 1910 年和 1911 年，欧洲出版了他的设计，比较出色的是恩斯特·沃斯姆斯(Ernst Wasmuth)的德国版本，以及伯拉吉(H.P. Berlage)、格罗皮斯(Walter Groplus)及其它建筑师的研究著作。他的作品，被荷兰的风格派建筑师所熟知、所赞赏，象万特·霍夫(Robert van'tHoff)、奥德(J. J. P. Oud)、凡·杜斯堡(Theo van Doesburg)、万同格罗(Geouges Vantongerloo)和蒙德里安。他的作品，不仅与那些艺术家的古典形式主义有些共同的特征，而且也与立体主义的多变的平面和含糊的空间关系有相通之处。然而，正当莱特成为世界性人物的时候，他在本国却被忽视，甚至遭中伤。他的一些众所周知的个人问题，包括他在威斯康星州塔里森的第一个家所遭到的悲剧性破坏，迫使他脱离了本世纪早些年间创立的中西部的成功业务。比这些个人因素更有意义的，是 1915 年的文化和社会的变迁，为了中西部的探索性建筑，他疏淡了他的赞助人。转入二十世纪不久，芝加哥的沙利文和其它人



的工业建筑，又让兴起的学院派折衷主义浪潮所取代。国内的建筑，正在追随东海岸的时髦风尚以及各种各样的历史风格，如意大利文艺复兴、安妮女王式、殖民地式，以及英国都铎哥特式，连续不断地接踵而至。大量住宅的大规模建造，不久便把这些风格庸俗化了。

大约在 1915 年，莱特本人逐渐开始探讨异国风情，尤其是东方建筑和玛雅建筑。东京帝国饭店（图 265），占去了他 1915 年到 1922 年之间的大部分时间，并代表了莱特最华丽的复杂装修时期，充满了哥伦比亚前式（Pre-Columbia）的影响。同时，帝国饭店还体现了当时最大胆最复杂的结构实验，这些实验，使得它在 1923 年日本的一次破坏性极大的地震中安然无恙（只是于 1968 年被人工拆除了）。帝国饭店之后的二十年，莱特的国际声望日渐上升，却又常常难以谋生。但他不屈不挠，继续写作、讲演和教书。他对自己的才能和历史地位信心十足，一接到委托项目，便才华横溢地去创新。

法　国

贝瑞（1874—1954）
戛涅（1869—1948）

除了莱特、他的一批追随者、以及像加里福尼亚的梅贝克（Bernard Maybeck）这样的少数有天才的独立建筑师外，在 1915 和 1940 年之间，美国的建筑大部分掌握在学院院士和营造者的手中，探索性的活动相当少。1914 年以前，大陆欧洲最有意义的革新，发生在德国和奥地利。从法国、荷兰和比利时发源的绘画、雕塑以及建筑方面的某些振奋人心的事件，助长了这些革新。在这个期间，法国的建筑都是由巴黎美术学院的传统把持着，只有两位才能出众的建筑师贝瑞和戛涅的作品除外。他们二人都是运用混凝土的先驱人物，从不造作或隐蔽风格。贝瑞的实际成就更重要一些；戛涅的名气，主要是由于他早先（1901—04）为一个工业城市所做的巨大而富于幻想的设计。贝瑞熟悉结构业务，特别是钢筋混凝土建筑，他进而控制了这种材料的性能，向未来一辈的建筑师们显示，结构上的巨大灵活性和装饰上的可能性。

1902—1903年，在巴黎富兰克林路25号所建的公寓中（图266），贝瑞用釉面陶砖贴在纤细的钢筋混凝土框架上，装饰成新艺术运动的叶饰图案。但是，结构是完全暴露出来的，并且

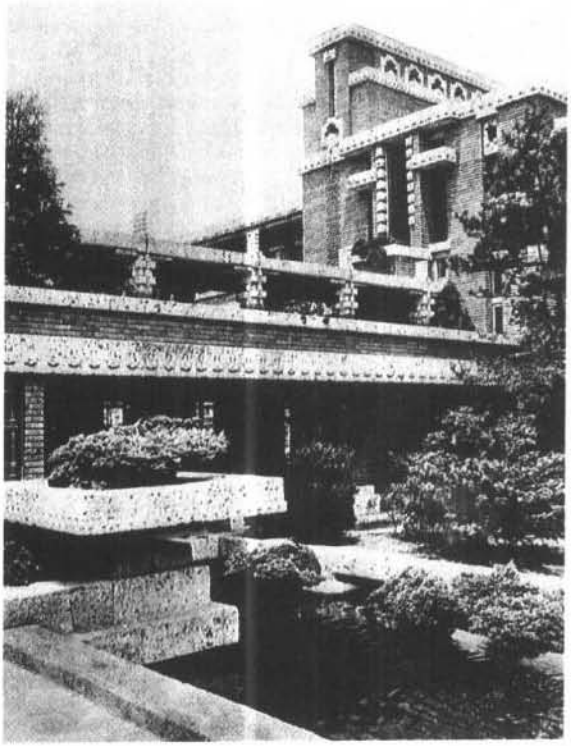


图 265　莱特　帝国饭店　东京　1915—22
（1968 年拆除）



图 266　贝瑞　公寓住宅　巴黎　1902—03

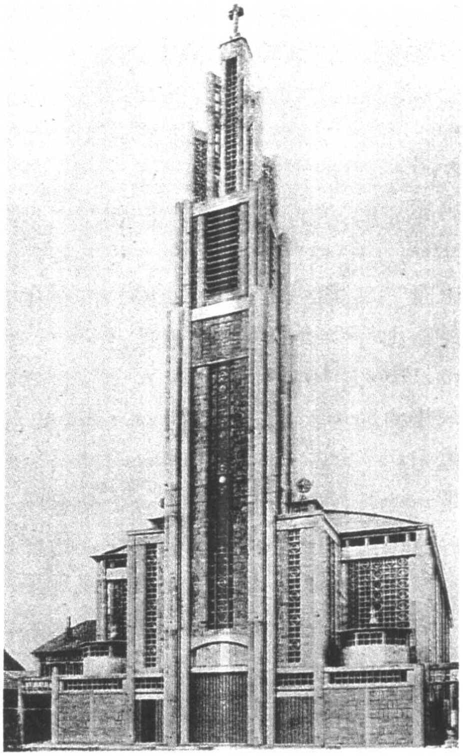


图 267　贝瑞　圣母教堂　法国勒一兰西　1922—23

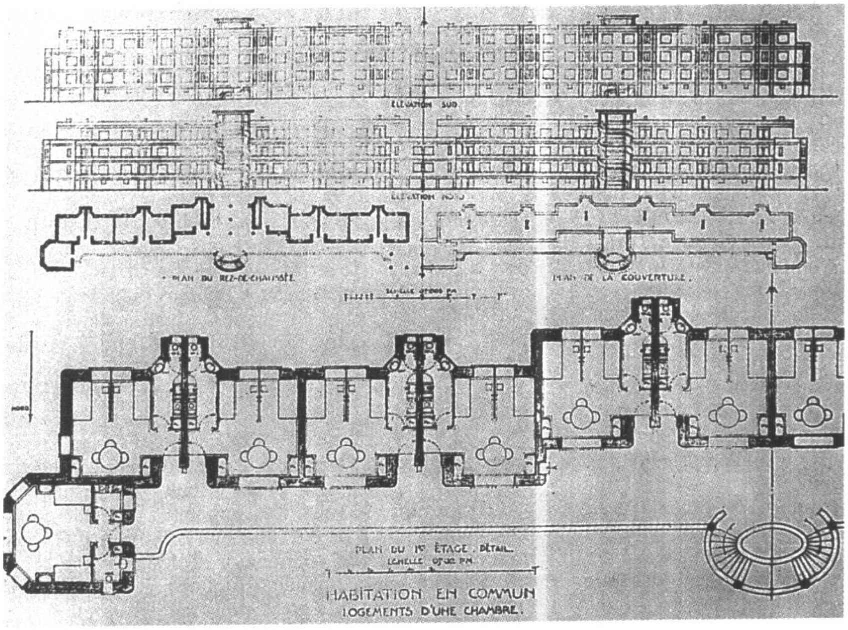


图 268　戛涅　工业城公寓住宅方案　巴黎　1918

在立面上允许完全集中地开大窗户。建筑师通过沿正面墙把立面进行转折的方法，增大可能的天然采光，而后又把主要房间的窗户都沿外墙安排。材料的轻快感和强度感，实际上也增加了它的开放性和空间的流通性。

另外的建筑物，如1906年巴黎的庞泰路车库，1910—1911年巴黎夏普—艾莱西剧院的门厅，说明了贝瑞持续不断地发展、探索和表现钢筋混凝土特性的能力。但是他运用这种材料的杰作，应该是1922—1923年在巴黎近郊森奈—奥尔茨的勒·兰西的圣母教堂（图267），这里，他采用了早期基督教巴西利卡的最简单形式，是一个长长的矩形，带着一个稍有弯曲的壁龛，一个宽畅的低拱前厅的侧殿，恰好由相应的低横向拱表示出来。这座教堂出现了一个奇迹，那就是它的钢筋混凝土结构竟能允许完全不要墙。这是哥特建筑师梦寐以求但始终没能如愿以偿的事情，甚至巴黎的最后精品圣—夏波也望尘莫及。整个屋顶座落在间距很宽的细柱上，墙面是简单的彩绘玻璃结构（设计人德尼），安装在预制混凝土构件的穿孔屏风上。尽管立面塔楼的粉刷上存在某些瑕疵，但勒·兰西的这座教堂，不仅在钢筋混凝土结构的应用上，而且在证明设计精雅的基本潜在力方面，为后来留下了丰碑。

戛涅为一个工业城所做的设计如果得以实现的话（图268），它是属于传统悠久的理想大都会的建筑幻想。然而，像其它作品一样，它的意义，仍然是很重大的。他自由奔放地发挥着建筑的想象力，以神奇的方式预示着未来，甚至影响着未来。戛涅的一些概念，如宽大的林荫道、广场，工作场地和娱乐场地的功能分区，把建筑净化成无装饰的方块块，以及他对大自然，如树木、草地甚至花房重要性的认识，所有这些要素令人吃惊地预示了当时可望而不可即的花园城市概念。

戛涅经过了这个极有希望的开端之后，他便成为里昂城的建筑师，接连做了不少设计。但是他的这段生涯，却平平一般、令人失望。

尽管勒·柯布西耶（Le Corbusier，后面要提到）在1920年代和1930年代取得了巨大的成就，尽管巴黎在二十世纪上半叶，依然是试验性绘画和雕塑的世界中心，但是还得用“平庸得令人纳闷、失望”这一短语，来形容当时法国的建筑势头。英国和美国的建筑也不过如此而已。

奥地利和德国

瓦格纳（1841—1918）
卢斯（1870—1933）
霍夫曼（1870—1956）
奥尔布里奇（1867—1908）
贝伦斯（1868—1940）

二十世纪初，在西班牙、英国、法国和美国的探索性建筑，可以根据一些独立建筑师的作品，追溯出一个线索来。这当中有西班牙的高迪、英国的麦金托什、法国的贝瑞和戛涅、美国的沙利文和莱特。在其它国家里，也出现了一些有才华的人物，有比利时的霍塔（Viclor Horta）和凡·德·维尔德（Van de Velde）、奥地利的瓦格纳（Otto Wagner）、卢斯（Adolf Loos）、霍夫曼、和奥尔布里奇（Josef Maria Olbrich）；荷兰有伯尔拉赫；在德国有贝伦斯、莱莫施米德（Richard Riemerschmid）、波尔吉格（Hans Poelzig）以及其它的建筑师。这些建筑师的发展，有一个重大的不同，那就是在1930年以前的德国，他们的创新，大部分是因为开明的政府和工业界赞助所促成的，并不单靠个人的天才。他们协调起来，直接向现代建筑“学派”前进。在这个过程中，某些赞助者的贡献是非常重大的，其中包括黑森的大公恩斯特

·路德维希；德国通用电气公司（A. E. G.）；外交家、评论家和教育家马蒂修斯（Hermann Muthesius）；汉堡美术馆主任里希瓦克（Alfred Lichtwark）；政治家有瑙曼（Friderich Naumann）和其它人。

瓦格纳的早年，可以说是一位学院派建筑师。1896—1897年他给维也纳地铁设计的车站，是一个巴洛克细部装饰起来的简单而具有功能性的建筑。但是，他在1894年出版的有关现代建筑的著作中，已经表明了现代建筑要用现代材料的观点。1905年维也纳邮政局储蓄银行的营业厅（图269），是一个不加装饰地运用金属和玻璃，通风良好、阳光充沛、空间开畅无阻的建筑纪念碑。与1897年—1899年霍塔在布鲁塞尔建造的人民宫，风格上有些相似（图142），但在简化结构构件，以创造一个独立、统一的简单的空间方面，已有了长足的进步。

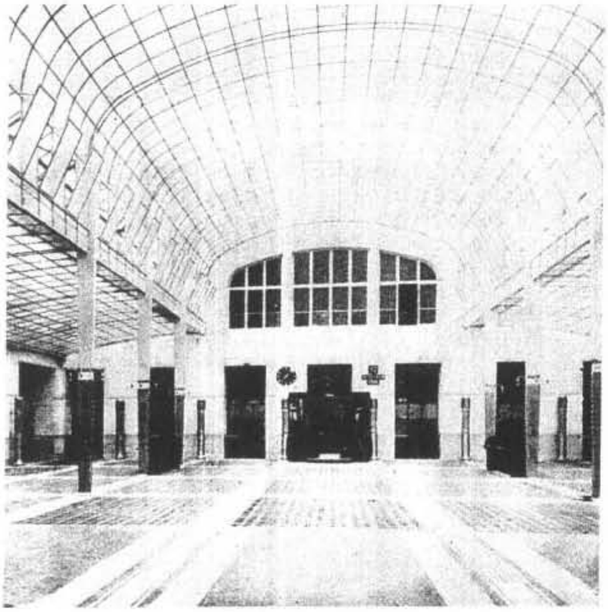


图269　瓦格纳　邮政储蓄银行　维也纳　1905

在本世纪初，维也纳的另外一位活跃人物是卢斯。他在德累斯顿学习过建筑之后，从1893年开始，在美国工作了三年。他一边干着各种零活，一边了解美国建筑的新概念，尤其是沙利文和芝加哥学派其他先驱人物的摩天大楼设计。1896年定居维也纳之后，他遵从沙利文和瓦格纳所创立的原则，著书立说，激烈地反对维也纳分离派的新艺术运动装饰倾向，提倡建筑表现功能的纯净形式。1898年，他在维也纳做的一家商店室内设计（图270）在当时，就以作品的抽象和矩形的设计，十分准确地表现了他那纯净的理想。1910年所建的斯坦纳住宅（图271），预示了被命之为国际风格的毫无装饰的方块形式。国际风格建筑是1920年代和1930年代，从奥德、格罗皮斯、米斯（Mies van der Rohe）和勒. 柯布西耶的概念发展而来的。斯坦纳住宅的平面和立面是对称的；水平排列的简洁大玻璃窗嵌入立面，窗框不带任何装饰。几乎是第一次将钢筋混凝土应用于私人住宅。尽管卢斯的建筑和思想从来也没有得到广泛的宣传，但他仍是一位极重要的建筑师，而斯坦纳住宅，则是开创新风格的里程碑。

遭到卢斯抨击的新艺术运动建筑师当中，有奥布里奇和霍夫曼，他们和画家克里姆特一起，是维也纳分离派运动的奠基人。1903—1904年，霍夫曼在普克斯多夫所做的休养者住宅（图272），是一件早期作品，也是他最纯粹的作品之一。建筑物所有的装饰都被剥光了，因而实际上已十分接近卢斯的建筑原则，也可能是受了这些原则的影响。像许多二十世纪初期现代德国和奥地利的建筑一样，休养者住宅不仅是国际风格的典型，它那拘谨和均衡的古典风格，也反映了十九世纪初期辛克尔（Karl Friedrichvon Schinkel）和德国新古典主义的影响。霍夫曼的杰作是在布鲁塞尔为斯托科尔家族设计的斯托科尔宫（图149）。尽管这座豪华的宅第，是以严格的矩形平面和立面，宽阔、清晰带深色线条框框的白色块块而独具特色的，但

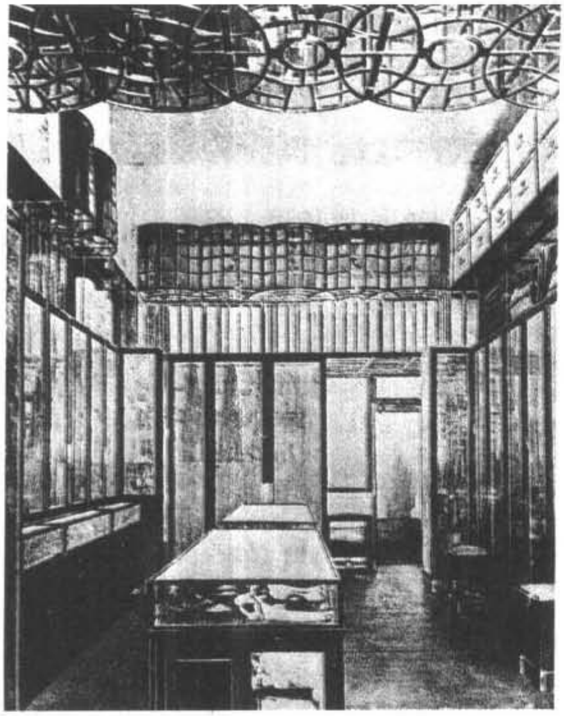
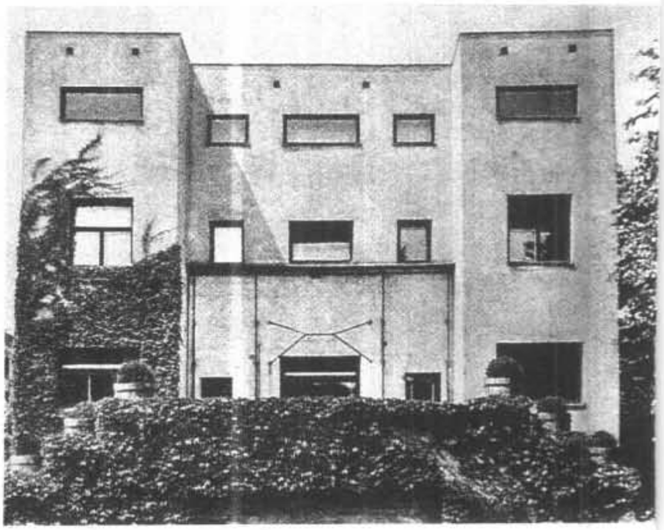
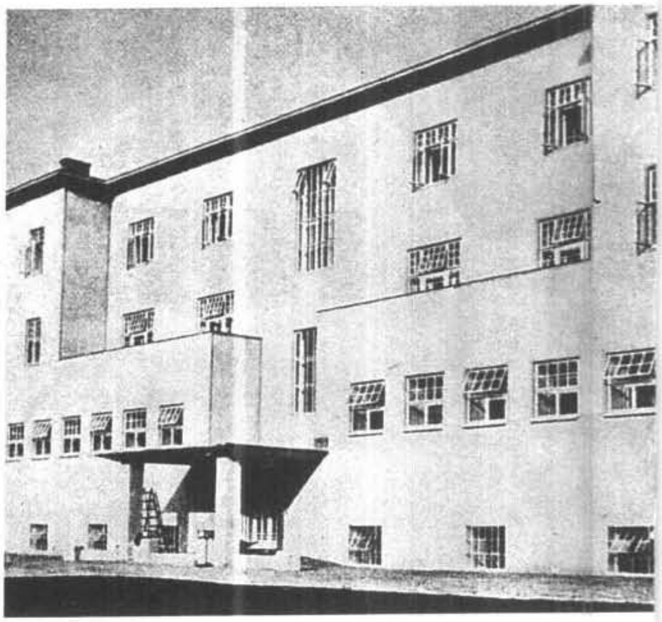


图 270　卢斯　一家商店的室内　维也纳　1898

上图 271　卢斯　斯坦纳住宅　维也纳　1910

下图 272　霍夫曼　休养者住宅　奥地利　普克斯多夫　1903—04





它的本质，乃是名家高手在显示纤巧而精美的比例。这种比例，给整个设计一种奇异的无体积的感觉，甚至是二度平面的效果。这样，就把这座建筑同新艺术运动的主流联系了起来。

五十年代以后，霍夫曼仍然继续着他那漫长而卓有成就的职业生涯，在维也纳设计住宅，并为许多国际博览会设计建筑。他的建筑依然风雅而纯净，从本质上讲，是国际学派新思想的古典主义的改编作。

作为一位先驱人物，霍夫曼参与了“维也纳工艺厂”(Wiener Werkstatte)的创建工作。这件事，恐怕比他作为一个实干的建筑师，所取得的成就还重要。该工厂大约创始于1900年，它继承了威廉·莫里斯和英国工艺美术运动的传统。但它有一个与之对立的新特点，即把机器作为设计者现在采用的基本工具。三十年来，这些工厂教人懂得，好的设计，不仅可以是手

工艺品，而且也可以是工业产品，从而产生了很明显的影响。大约在同时，一位叫卡尔·施密特（Karl Schmidt）的家具制造者，开始聘请建筑师和艺术家，为他在德累斯顿的工厂搞家具设计，由此而发展成德意志工艺厂。(Deutscher Werkstatte)，同样他们也采用莫里斯的原则，并应用到更大范围的工业设计中去。由于这些探索，以及在奥地利和德国其它一些工艺美术学校的指导，创建于1907年的德意志制造联盟（Deutscher Werkbund）后来就成了包豪斯的前身。包豪斯在现代建筑及工业设计发展之中，是最有影响的学校之一。

本世纪初，奥地利和德意志的建筑之间，关系极为密切。黑森的路德维希希望通过在达姆施塔特建立一个艺术村，来促进艺术的复兴。他聘请了奥布里奇设计大多数建筑，其中包括婚礼纪念塔（Hochzeitsturm，图273），打算把它当成艺术村的核心结构和整个项目的象征。这座塔还控制着达姆施塔特，成了一个纪念物，而主要不是功能性的建筑。尽管它受到美国摩天大楼概念的启发，但它的观赏效果，主要还是得自中世纪的教堂。然而，这里有一个对后来摩天大楼设计非常有意义的创新，这就是把一排排的窗户，分组组织在一个共同的框框之中，并包绕起建筑物的转角。

奥布里奇的大多数建筑，传统意识很强烈。1898—1899年，他为维也纳分离派设计的建筑，把严谨的古典体量，同用豪华的新艺术运动手法装饰的、华彩夺目的圆顶结合了起来。作为一个首席建筑师，虽然奥布里奇给路德维希设计的探索性建筑物，在手法上显得有些拘谨，但作为社区规划和文化中心的早期现代实例，达姆施塔特的工程，乃是很重要的。在艺术家之村里，唯一不是奥布里奇设计的房子，是贝伦斯给自己建造的住宅。

贝伦斯在过去与现代之间，在传统与创新之间搭起了桥梁，比二十世纪初期的其它建筑师做了更多的工作。贝伦斯的生涯起初是画家，制作过一些新艺术运动的书画印刻作品。后来，他的兴趣从手工艺转向了为机械产品搞工业设计这个中心问题上去。也许是由于他在达姆施塔特同艺术家合作的经验，使他转向了建筑。在1903年，他被任命为迪塞尔多福（Dusseldorf）艺术学校的校长。在1907年，德国通用电气公司聘请他担任建筑师和设计协调人，他负责的业务非常广泛，包括产品设计和出版物设计。一个大型工业机构，任命一位艺术家和建筑师对其全部产品质量实行监督和改革，这在现代建筑和设计史上，是一桩划时代的壮举。这应归功于多年来的奥地利和德意志各种各样的政府机构，通过遍及各地的工艺美术学校所倡导的教育过程。在这个教育过程中，有一个关键



图273 奥布里奇 婚礼纪念塔 德国 达姆施塔特 1907

性的人物，这就是批评家兼教育家马蒂修斯(1861—1927)。马蒂修斯为了研究英国的工艺美术运动，以及现代英国建筑的发展，于 1896 年和 1903 年间，在德国驻伦敦大使馆任职。因此他就成为这些概念与二十世纪德国建筑和工业设计的纽带。回国之后，他被任命为普鲁士工艺美术学校管理部门的总监，成为一位活跃的宣传家，积极鼓动改革德国工业的设计标准。他的努力，促成了 1907 年德意志制造联盟的成立。

德意志制造联盟有关改进工业美术各个领域的思想，吸引了当时许多居重要地位的建筑师，其中包括霍夫曼、莱莫施米德和维尔德。尽管制造联盟出自英国的工艺美术运动，但它的重要性在于，利用机器去改进大规模生产的产品，改进人类环境的各个方面。这种思想的传播，不仅通过教育和实验室的试验，而且特别是要通过大量的设计展览。其中意义最大的一次是 1914 年在科隆举行的展览，包括维尔德、贝伦斯和青年建筑师格罗皮斯的实验性建筑。制造联盟的进程曾经受到第一次世界大战的遏止，但它的思想，却被奥地利、瑞士、瑞典和英国的类似组织继承和坚持了下来。

德意志制造联盟发展史上的高潮，是 1927 年在斯图加特和 1930 年以巴黎的展览会。前者在米斯的主持之下，成为一个道地的住宅展览会。展出的设计，是二十世纪建筑大师们的通力合作：有贝伦斯、格罗皮斯、米斯本人以及来自德国的其它建筑师；还有勒·柯布西耶，来自荷兰和奥地利的奥德等人。这次展览会，从许多方面来说，可以看成自本世纪初以来对欧洲居住建筑的重要实践成果的总结。1930 年巴黎博览会的德国馆，是由格罗皮斯主持、由包豪斯的同仁拜尔 (Herbert Bayer)、布鲁尔 (Marcel Breuer)、莫霍利一纳吉 (Laszlo Moholy-Nagy)等人协助的。随着纳粹政权的建立，使德意志制造联盟以及德国绝大部分的探索性的建筑和工业美术设计，都消声匿迹了，一直到第二次世界大战结束。

贝伦斯的职业生涯，赶上了德国建筑和工业美术设计的大部分黄金时代。他为德国通用电气公司设计的首批建筑之一，就是柏林的透平机车间（图 274)，这是现代建筑史上的一块里程碑。虽然这座建筑由于巨大的砌体角墩(实际上与建筑的承重无关)以及屋顶压倒一切的视觉体量（实际上与轻盈的结构不相称），表现出一些纪念性传统的味道，但它基本上是一个玻璃一钢的结构，一个铰接钢梁的轻型框架，能使墙面满镶玻璃。尽管保留了某种传统的形式，它仍是一座极为重要的建筑。这不仅因为它那大胆的结构工程，而且还在于它坦率的表达结构，要求一座工厂建筑的社会含意，应包括最大限度的空气、空间和采光。它应是注重功能的，不但在生产流程上，而且雇员的工作条件上亦当如此，这在早先的工厂中，是难得考虑到的。

十九世纪，在工业革命的鼎盛时期，工厂几乎毫无例外地被视为功利性的建筑（与功能的建筑相反），以最低的造价来建造，绝少顾及



图 274　贝伦斯　德国通用电气公司透平机车间　柏林　1908—09

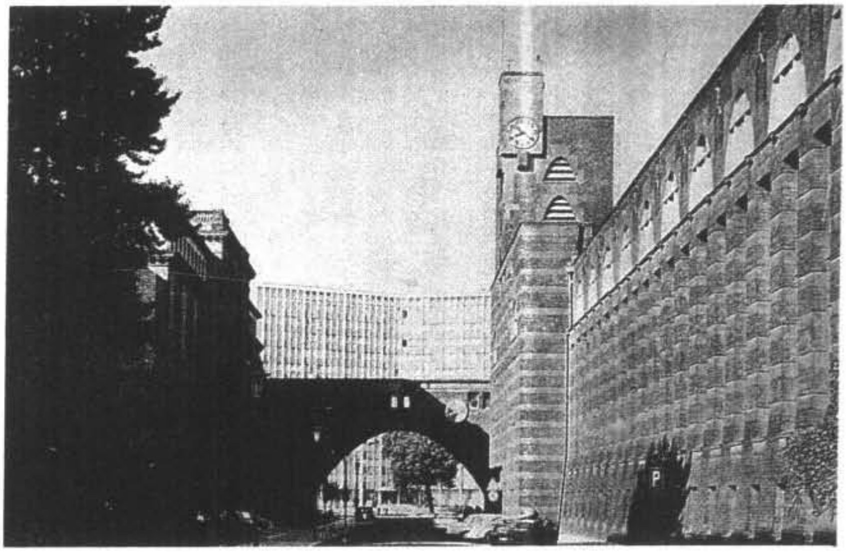


图 275
贝伦斯
染厂办公楼
德国 霍切斯特
1920—24

工人的舒适。由于工厂不打算让一般公众进入，十九世纪的工业家还认识不到要“把钱花费在额外的东西上”。德国通用电气公司聘用贝伦斯，其它的工业企业也给他类似的设计顾问职位，这似乎标志着在大规模的工业领域，已经出现了某种责任感。一些开明的企业家已开始意识到，设计良好的产品，不见得比那些设计低劣、粗制滥造的产品多费钱。而且，二十世纪早期，在迅速扩展的工业舞台和风云变幻的政治舞台上，工业界所代表的形象，在大多数公众心目中，也越来越重要。经过一个世纪或者更长的时间对自然资源的开发，以及对人类资源中目光短浅和愚昧落后的启蒙教育，最终证实了，必须花大力气去教育企业首脑和城市官员乃至普通公众，使他们认识到，大规模的工业，在创造繁荣的经济、提高生活水平，以至引起国家形象的光荣感，所具有的重要地位。

有这样一些思想可能影响了贝伦斯，他想把功能性的玻璃—钢透平机车间，变成一个表现和赞美现代德国工业的地位和成就的纪念性建筑。当然，这些思想也是他后来的工业建筑设计的一个要素。后期的作品——霍切斯特染厂办公楼（图275），大约实施于他就任于维也纳学院建筑学院院长前后。贝伦斯在这里探索了表现主义，当时表现主义已从绘画和雕塑的实例进入了德国和奥地利的建筑。建筑物的入口大厅里，他使用了砖，组织成交错的垂直壁柱，创造出一种生动的挤压效果。贝伦斯不仅仅是一位重要的建筑师，而且也是一代人的师宗。这一代人有格罗皮斯、勒·柯布西耶和米斯，他们在初出茅庐的时候，都曾与贝伦斯共事过。

低地国家

伯尔拉赫（1856—1934）
维尔德（1863—1957）

在荷兰，伯尔拉赫是最早的革新者之一。他的革新，不是在设计、材料或结构上创造令人瞠目的新概念。在他的一生中，始终认为自己是一位传统主义者。然而，他对清除学院派建筑的装饰累赘，忠实地表现结构和功能，却充

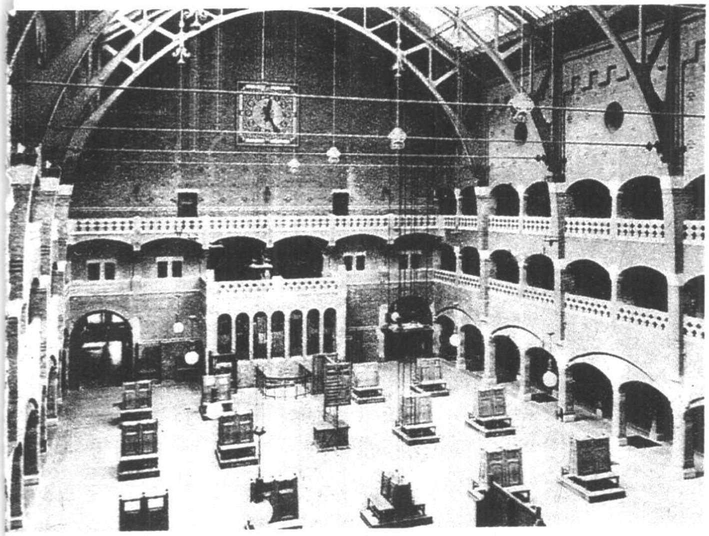
满了激情。他擅长用砖，在缺乏石材和其它材料的情况下，用砖创造了荷兰建筑的面貌。他最著名的建筑是阿姆斯特丹证券交易所（图276），基本上属于砖结构，以浅色石材作细部点睛，砖露明在建筑内外，不做任何修饰和装修，就象支承着玻璃天花板的钢框架那样。粗壮的转角塔楼和低矮的室内连拱廊，其总体效果，显然受到了罗曼式建筑的影响。在某种程度上反映了美国建筑师理查森的眼光，伯尔拉赫通晓并赞赏理查森的作品。

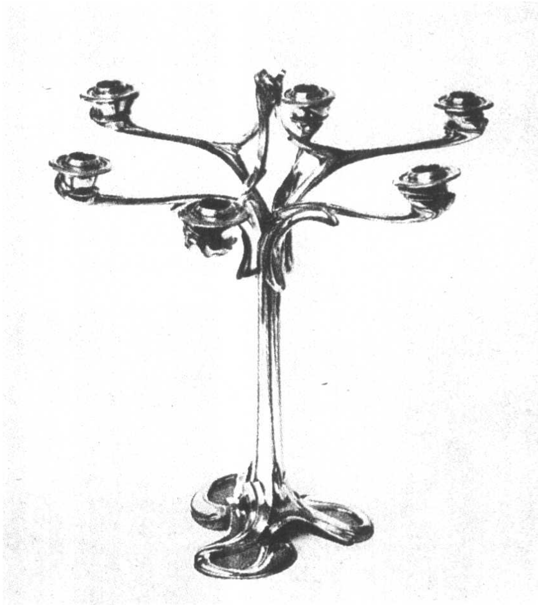
比利时的凡·德·维尔德在他丰富多彩的一生中，概括和集中了英国的拉斐尔前派绘画、莫里斯和英国工艺美术运动、法国印象主义、新印象主义、象征主义绘画以及新艺术运动的设计和现代理性建筑初始阶段之间错综复杂的联系。维尔德不仅是一位画家、手工艺家和建筑师，而且还是一位对德国的建筑与设计有过广泛影响的批评家。作为一个画家，先是在安特卫普学习，而后又在巴黎接受训练，他接触了印象主义者，并对象征主义的诗歌发生了兴趣。他回到安特卫普后，便以修拉所影响的手法进行绘画，同时与先锋派布鲁塞尔集团的“第廿”一同举办了画展。通过他们，维尔德发现了高更、莫里斯和英国工艺美术运动。结果，他开始热情地从事书画印刻艺术，尤其是广告和书刊设计，接着在1894年转向家具设计。他一直都在精神饱满的著述，宣传取消传统装饰，保持材料的天然本性，发展新的、理性的建筑与设计原则。1895年他为自己建造了一幢住宅，把它作为一个整体进行设计，不仅搞建筑，还有室内装饰的每一个细部，包括家具、帘幕和茶具，甚至还为他的妻子设计服装，与她所处的环境相协调。

1896年，维尔德为一家新商店的四个房间做了家具及室内设计，这家新店取名为《新艺术》，是艺术品商人S·宾（S·Bing）在巴黎开设的。1894年，维尔德本人就已在他的文章《为艺术清除障碍》中，为“一个新艺术”的程式辩护。1895年，他为自用住宅设计的家具，普遍带有农民式的简朴与稳重的气质。然而，为“新艺术”而创作的几个房间，却以装饰的豪华和各局部的整体性为特色，被批评家冈库（De Goncourt）形容为“游艇风格”（yachting style）。所谓“游艇风格”并不是文不对题，它暗指与船的内部空间相似。在世纪交替之际，维尔德创造的家具、银器和玻璃制品，代表了某些最成熟最完美的新艺术风格的实例。它们以曲线形式组合，而这些曲线又构成它们本身的装饰（图277）。尽管没有任何外加装饰，但装饰感却十分强烈，正如维尔德后来所认识的那样，他承认他和他的同代人探索理性设计原理的时候，对德国的浪漫主义传统，时时怀有依恋情绪。

1899年维尔德移居德国，没几年便转向了建筑。他最早的大型项目之一是哈根的福克望博物馆的内部设计（图278），这是新艺术风格集大成的整体之作，最成功的纪念碑。古典式的立柱、拱券和圆顶，在他手中改造成线条流畅的造型，带上某些罗曼式建筑和雕塑的味道。维尔德以他的魏玛工艺美术学校，完成了从新艺术运动的装饰转向理性建筑新天地的决定性的转变。魏玛工艺美术学校是1906年在萨克斯—魏玛公爵的资助之下建立起来的。在外观上，维尔德以朴素的柱墩与大面积玻璃窗的交替，进一步简化了麦金托什的格拉斯哥艺术学校的造型。尽管残存着传统的折线屋面的痕迹，但在很大程度上消失于舒展的曲线天窗中。工作室的内部，体现了功能性工作室的本质——大片连续的面积和合乎逻辑而方便的交通流线以及良好的天然采光。

1914年维尔德在科隆建的德制联盟剧院(图279、已毁)，对剧院设计问题作出了贡献，尤其是在舞台部分。它的外部，表现了一种以立面处理来限定内部容积的个人风格。第一次世界大战结束后，他设计的住宅和其它建筑，尤其是建于荷兰奥特洛的克劳尔——穆尔博物馆

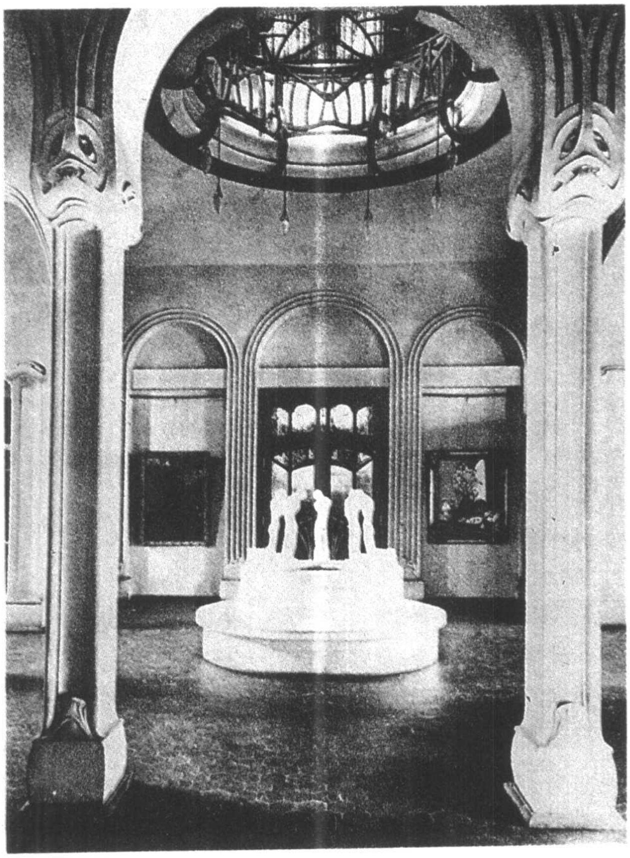




左上图 276　伯尔拉赫　证券交易所
阿姆斯特丹　1898—03

右上图 277　维尔德　蜡烛台
青铜镀银　高 55.1 厘米
诺顿琪尔斯克工业美术
品博物馆
挪威　特龙黑姆　1902

右　图 278　维尔德　福克望博物馆
德国　哈根　1900—02



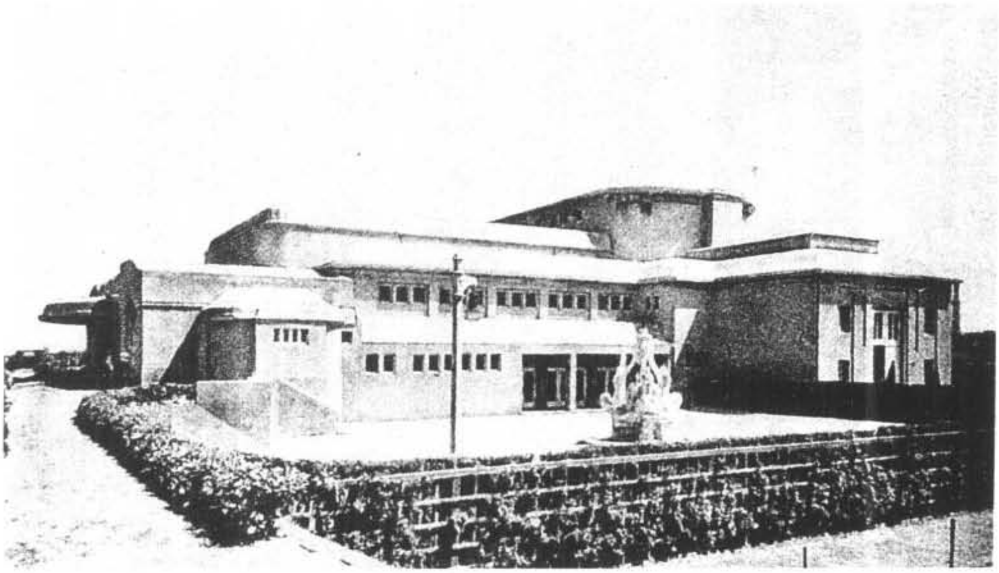


图 279　维尔德　德制联盟剧院　科隆　1914（已毁）

以它的精致的细部和比例的严谨而别具风采。这大概表明，用他的独特的教育体制，培养出来的一代富有探索精神的青年建筑师们，也反过来对他具有影响。

维尔德在魏玛学校发展起来的教育方案，其成就是不可低估的。这个教育方案强调创造性和自由探索，摆脱旧传统的羁绊。1914 年，维尔德离开魏玛时，他推荐青年建筑师格罗皮斯为他的继任。1915 年，格罗皮斯受命就职，并于战后的 1919 年充分使用权力，改革了美术和实用艺术学校的全部课程。他把各立门户的学校并到一起，取了个新名叫做魏玛国立包豪斯（Das Staatliche Bauhaus Weimar），简称包豪斯（Bauhaus）。这座学院，发展成为建筑与设计史上最有影响的学院。

1914 年到 1918 年的第一次世界大战期间，许多绘画、雕塑以及建筑方面的探索活动显然是中断了，这些活动在二十世纪初期曾经十分兴盛。在战争年代，出现了一代新的建筑师，有德国的格罗皮斯和米斯；法国的勒·柯布西耶；荷兰的奥德和里特维尔德（Gerrit Thomas Rietveld）；芬兰的爱里尔·萨里宁（Eliel Saarien）和阿尔托（Alvar Aalto）。这些人与美国的莱特一道，在先驱们奠定的基础上，开创了历史上一次伟大的建筑革命。

表现主义建筑

1910年到1925年之间，德国建筑也和绘画、雕塑一样，出现了表现主义风潮。尽管在初期它没有产生大量的重要建筑作品，尽管由于纳粹主义的兴起，扼杀了建筑上的表现主义，但它却为一个直到1950年代和1960年代才被认识的运动奠定了基础。表现主义最初的迹象可能就是纪念性，如同在贝伦斯的透平机车间的维尔德的德制联盟剧院上所看到的那样。然而不久，建筑上的表现主义形象就让人感到象高迪在巴塞罗纳的作品那样，既古怪偏执又生气勃勃。在这类作品中，最有意味的是建筑师波尔吉格（1869—1936）1919年在柏林为剧院主持人

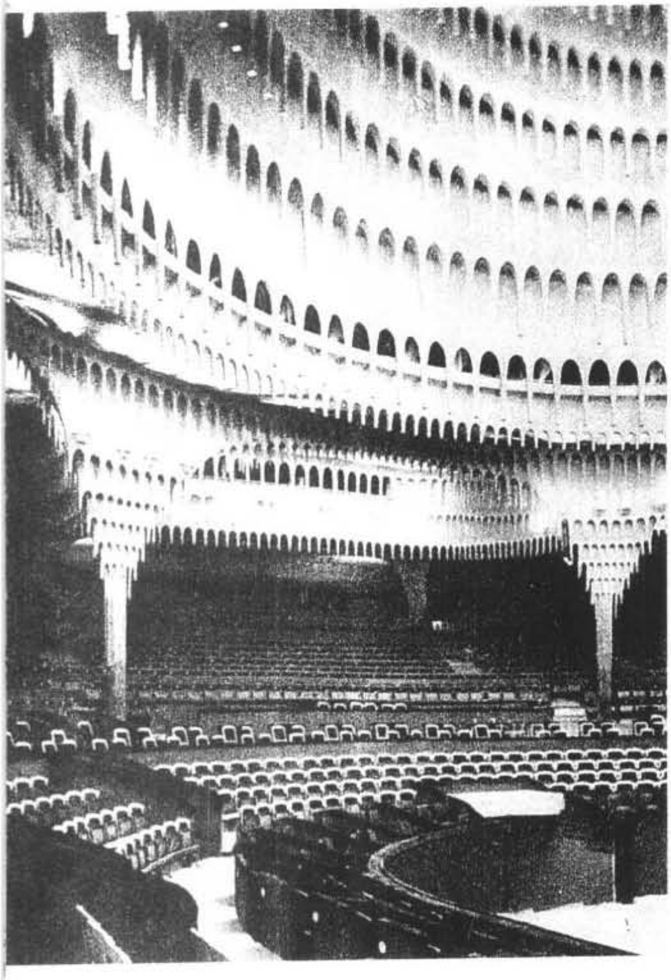


图 280　波尔吉格　大剧院　柏林　1919

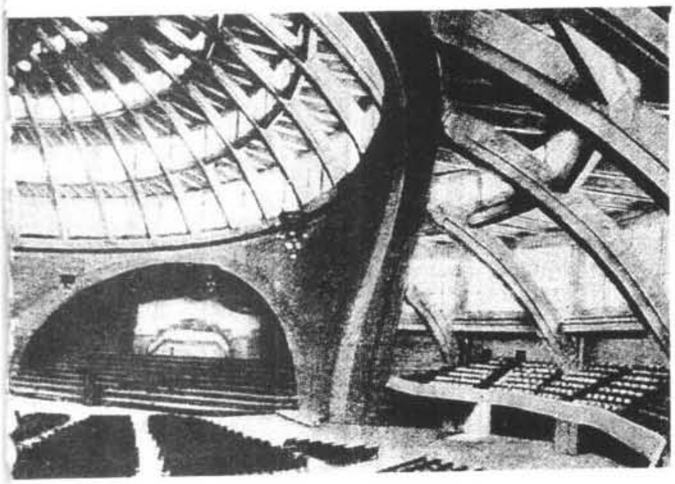


图 281　伯格 世纪大厅 波兰 布雷斯劳 1912—13

莱因哈特（Max Reinhardt）创作的柏林大剧院（1919，图 280）。实际上这是一座叫做西尔克斯·舒曼的旧建筑改建工程。采用钟乳状构件，覆盖了整个天花板和大部分墙面，透过它们滤出灯光。波尔吉格创造了一个庞大的、适宜演出莱因哈特场面壮观的作品的幻境。

与大剧院的效果相类似的作品，是伯格（Max Berg，1870—1948）1912—1913 年建于布雷斯劳的世纪大厅（图 281）。虽然它的圆形外表比较宁静，然而它的室内是用肋状构件支撑的大穹窿顶所限定的，是一个震慑人心的空间。这本是一个期待着 50 年代工程师来完成的建筑作品。这座世纪建筑的设计，把古典的正面化与多种风格的纪念性兼收并蓄，表现得是非常生动的。

在战时和战后不久，在德国和荷兰的建筑师中，都出现了许多乌托邦式的设计。就拿米斯 1919—1921 年做的玻璃摩天大楼设计来说（图 282），尽管后来实现了，但在当初，它还是带有某种幻想和不切实际的性质。在如今实施了的建筑中，霍格（Fritz Hoeger）1923 年建于汉堡的齐尔住宅（图 283），利用一块孤立的三角形基地，再现了德国中世纪的精神。托特（Bruno Taut）大规模地使用玻璃，就像当时格罗皮斯和米斯正在做的那样，但他是为了表现主义的目的，而不是功能性的目的。

德国表现主义建筑师中，最重要的大概是门德尔松（Erich Mendelsohn，1887—1953）。门德尔松于1912年开业，但第一次世界大战打断了他的工作。战后，他第一批重要建筑之一，就是1920—1921年建于波茨坦的爱因斯坦天文台（图284）。早在1917年他就做了最初的设计。这是表现主义建筑的重要实录之一。在外部，

门德尔松强调适宜于混凝土材料的连续性和流动性。它的窗户，流过了圆滑的转角；外楼梯向上滑进入口洞穴之中。整体结构设计成一个纪念物，同时也设计成一个合乎功能要求的内部空间，具有一种基本的有机性，预示了勒·柯布西耶和年轻的萨里宁的后来作品。

门德尔松对表现主义建筑的最主要的贡献，在于他基本上有动势的创作方法。1927年建于斯图加特的肖肯百货大楼（图285，后来的莫库尔百货大楼），显然是以沙利文的芝加哥卡森·皮瑞·斯科特百货大楼为蓝本的。然而，由于技术的发展，允许连续的玻璃面与给人深刻印象的巨大凹窗形成对比，使建筑师能够创造出可以同运转的巨大机器相提并论的效果。

许多建筑师，尤其是德国和荷兰的建筑师，

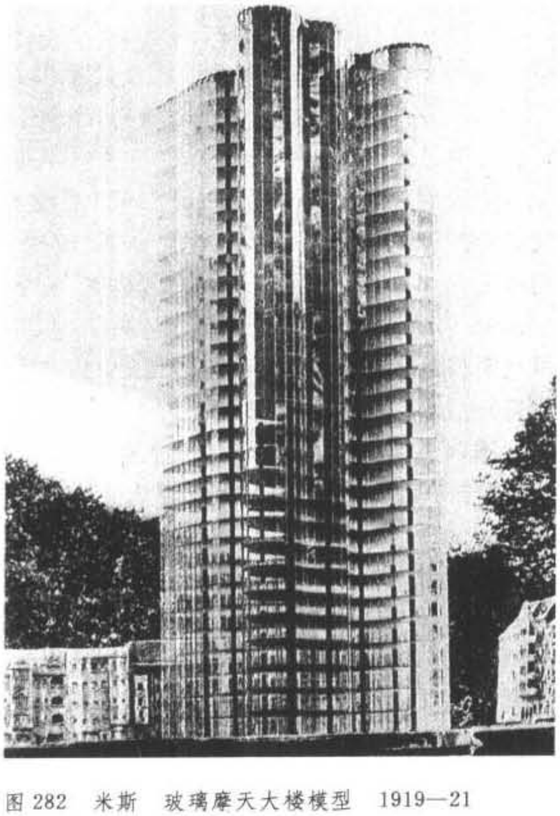


图282　米斯　玻璃摩天大楼模型　1919—21



图283　霍格　齐尔住宅　汉堡　1923



图284　门德尔松　爱因斯坦天文台　波茨坦　1920—21　（已毁）

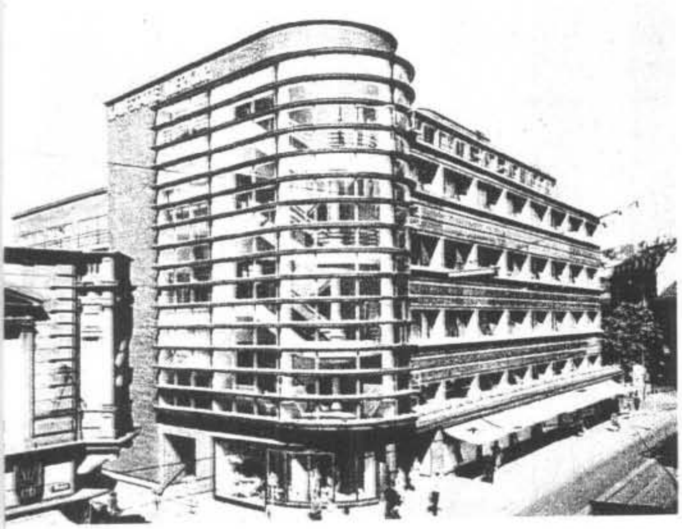


图 285 门德尔松 肖肯百货大楼(后来的莫库尔百货大楼) 斯图加特 1927

受到 1920 年代表现主义精神的影响。教育家、思想家和神秘主义者斯坦纳 (Rudolph Steiner, 1861—1925)，尽管没有受过建筑师训练，但在他的哥地奴姆一和二中 (Goetheanum I and Ⅱ)，创造了乌托邦建筑的卓越实例。后者建于 1925—1928 年间 (图 286)，是一个巨大的混凝土雕塑纪念碑，它一再使人想到高迪，并联想到今天的“粗野建筑” (architecture brut)。

贝伦斯在他的霍切斯特染厂中，在处理砖石砌筑方面发挥了表现主义的特长。如果说这个阶段的表现主义建筑，是直接与格罗皮斯和包豪斯的其他人发展起来的一些原则相对抗，那么它仍然初步影响了国际风格建筑的细部设计。然而，必须承认这个阶段是建筑史上表现主义的一个间歇阶段，大约有 30 年左右，表现主义所包含的东西都没有被认识，直到国际风格的严肃、简朴和单纯开始丧失吸引力为止。

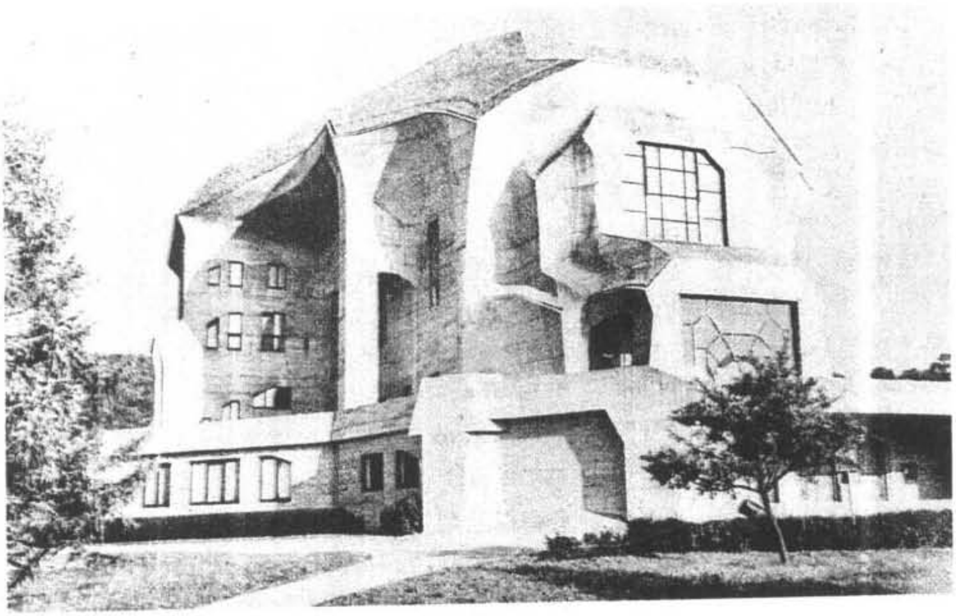


图 286 斯坦纳 哥地奴姆 2 瑞士多纳奇 1925—28

第六章　绘画走向表现主义

十九世纪的最后几年和二十世纪之初，法国在绘画和雕塑中占有主导地位。其它一些国家，如德国、意大利、英国或美国，只能算是它的分枝。当然，这些或其它一些国家，也产生了许多天才的画家和雕塑家：像梵·高（荷兰）、蒙克（挪威）、恩索（比利时）、罗索（意大利）。但是，在绝大多数情况下，这些艺术家的出现，只是强调了他们在故土上所处的环境不适于他们的成长。无论如何，他们当中的许多人，甚至绝大多数人，都是在巴黎的环境中功成名就的。

在十九世纪的大部分岁月里，德国的绘画陷入温情脉脉的自然主义和理想主义的泥潭之中不能自拔。在那个世纪的最后几年里，法国巴比松画派的影响，是最重要的事件。在德国，带上一种浪漫主义的表现，也就是说，在某种程度上预示了二十世纪德国表现主义的第一次动荡。这一种抒情的自然主义，在它自己的本质还没有激烈变化的情况下，吸收了法国印象主义色彩方面的一些东西。利伯曼（Max Lieberman）、柯林思（Lovis Corinth）和斯勒沃特（Max Slevogt）都是重要的德国印象主义者。这些人当中，似乎唯有柯林斯形成了一种独特的看法，把印象主义的能量，加在某种更具有动势的表现主义力量上。

在世纪更替之际，德国的艺术家由于新的影响和运动而发展成熟。因此，他们很快地就抓住了新艺术运动的形式和纲领，密切了与美国的联系，并引起了对英国的注意。工艺美术，或者叫艺术和工业的一个新理想的概念，已经直接激发了德国人的气质，在“青年风格”的名义下，一种新的风格就变得大众化和国家化了。青年风格（见［72］页）后来的发展，在德国走向了一种现代的、理性的建筑、和一种美术与实用美术的综合，强调了新艺术运动露面的重要性，填补了当时在德国艺术中的一种明显的真空。同在青年风格的环境中成长的建筑和设计领域里的探索相比，很少能数得上绘画和雕塑。奥地利人克里姆特大概代表了德国人的高峰，就像奥地利青年风格在绘画和装饰艺术中的成就也是高峰一样。瑞士人霍德勒（1853—1918）是多样化的，有时是有冲突的自然主义、理想主义，有时又是象征主义的态度。这些在当时都飘忽不定，可能阻碍了一种独立、坚强的表现路线的出现。

今天看来，霍德勒在青年风格和象征主义的环境中，似乎是一位很奇怪的孤僻人物。在探讨了自然主义和早期的印象主义之后，他就得到了一个程式，这个程式是从中世纪晚期绘画和荷尔拜因（Hans Holbein）那里起源的。在风格上，是将基本造型精确的人物，孤立地摆在一个平坦、中性的背景上。人物与其它一些人物之间、人物与观者之间的这种孤立，反映了一种精神上的孤独，然而是生动的，因为运用了手法主义［mannerism，又译矫饰主义］的姿态以及装饰性线条的外轮廓。他的绘画有高度熟练的技巧，而且在一个时期内普遍流传。虽然作品与克里姆特和席尔（Egon，Schiele）的青年风格传统有一定的关系，他的某些肖像和风景在洞察力和严密性方面也总是令人难忘

的，但他好象主要还是一个把新艺术运动的传统降低到装饰上去的人。

回顾起来，青年风格在唤起新思想方面，要比直接给有才智、有能力的艺术家一把推力要重要得多。蒙克在许多方面都是德国表现主义之父，恩索是超现实主义和二十世纪幻想派之父，而康定斯基（Vasily Kandinsky）则是抽象派之父。所有这些人，都是在青年风格或新艺术运动的环境中成长起来的。

蒙克（1863—1944）

蒙克是最伟大的挪威画家，现代表现主义绘画的国际先驱人物。一位艺术家，出身于没有基本艺术传统的环境，这是罕见的，这样的一些人物很是不容易找到。因为在视觉艺术的探索中，如果没有能接受的公众，似乎就很难兴旺发达。在1880年前后的挪威，当蒙克开始严格学画的时候，有一批很有才艺的画家和对他们的作品给予赞助的人。但是，当时占压倒优势的传统，是扎根于巴比松画派的法国浪漫现实主义和德国抒情自然主义的学院派。印象主义开始渗透到挪威，只是十九世纪最后十年的事。

在1885年，蒙克第一次有机会出国到比利时访问，并且在巴黎呆了三个星期。像许多年轻艺术家一样，虽然蒙克花了很多时间在卢佛尔宫里研究古代的大师，参观当年的沙龙，但他发现的却是马奈的作品，并且为之倾倒。他尽管受的是学院派的教育，但是却从周围所看到的印象主义和象征主义的探索中发展出自己的路子。1892年他的名望达到了相当的地步，他应邀参加了柏林艺术家协会（Verein Berliner Künstler）的展览。结果他的作品引起了一场风暴，以利伯曼为首的协会自由派退出了组织，成立了柏林分离派。这一支持行动（还有争议），鼓励了蒙克到德国定居，在那里度过了多半生，直到1908年。在这个期间，他作为艺术家已臻于成熟，并开始对德国的表现主义艺术起了关键性的影响，就像后来所发展的那样。

在评价蒙克在欧洲绘画中的地位时，要讨论到一个问题，那就是他的成长，并没有多少挪威的根源，而是由于巴黎和德国的影响促成的。那时的巴黎，是法国绘画史上的一个最激动人心的时期；德国也处于出现一种新的有动势的艺术时期。然而，他的绘画和版画的独特个性，毫无疑问，是一种激进的文学、甚至是神秘主义文学的结果。尤其是作为斯堪地那维亚人地区的文学，以它奇特而苦难的特性加强了这一情况。在十九世纪末，挪威的文学随着享有国际声望的戏剧家易卜生（Henrik Ibsen）的出现，达到了一个新的水平。在易卜生的戏剧中，可以找到和蒙克绘画非常相似的地方。在挪威，如同在巴黎和柏林一样，画家也参予文学界的活动，是一批著名作家的朋友。他们之中有斯特林德堡（August Strindberg）和有影响的德国艺术史家和现代艺术评论家梅



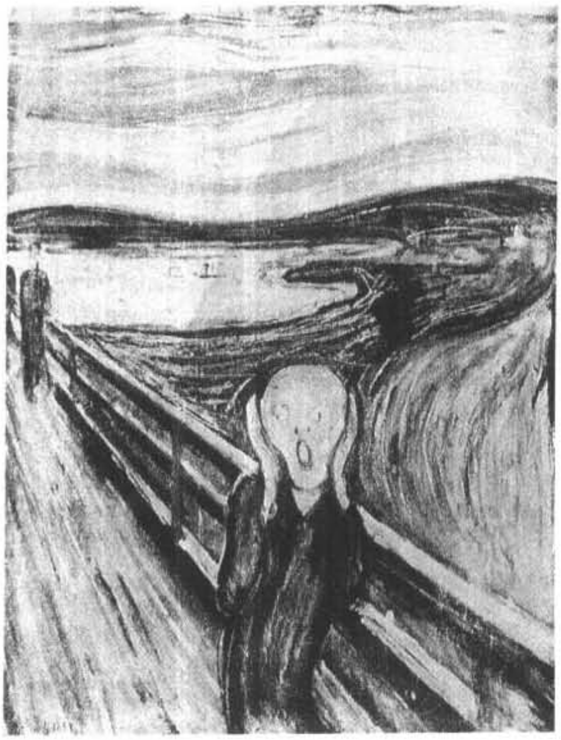
图288　蒙克《病儿》1885—86
119.4×118.4 厘米　奥斯陆　国家美术馆

尔—格雷菲(Julius Meier-Graefe)。在1906年，蒙克曾为易卜生的戏剧《灵魂》和《赫达·加布勒》设计布景。

甚至在挪威，也习惯于强调蒙克绘画的国际性；但是，当人们看过了奥斯陆国家美术馆的蒙克展室，再到摆着其它当代挪威画家作品的展室去看时，第一眼就会明显地发现蒙克的根源。在1889—1890年，蒙克掌握了印象主义分色调色法，然而，即使在最直接受影响的情况下，比如在1890年画的《圣·克劳德之夜》里，他对印象主义的光和影的研究，也赶不上他对暗示某种不确定的内心痛苦和忧郁情调的绘画所做的研究。

虽然他活到了八十岁，但病魔和死神在他头上盘旋了多半生。在他年少之际，母亲和姐姐相继死于肺病，他自己也染上了多种病症。病和死的主题在他早期的绘画之中就已经出现了，而且一直反复出现。当然，这类题材在当时的文学和艺术中是共同的，但对蒙克而言，则是别有苦衷的。《病儿》(图288)是和他姐姐的病和死有关的。另外一些吸引他的主题，有性欲的唤起，把女人比做天真无邪的儿童或吸血鬼。蒙克作为一个画家，是在弗洛伊德(Sigmund Freud)发展心理分析理论的时候出现的。画家所迷恋的性和死，几乎常常是弗洛伊德正在探讨的问题的典型实例。在1892年的《神秘的海滨》中，月亮在水中长长的倒影变形成为男性的象征。这一母题，在其它的一幅幅画里，象征的含意愈来愈清楚。例如《生命之舞》(1899—1900)。

纠缠着艺术家的恐惧，常常被赋予更概括、更含糊、乃至恐怖的表现。在1892年《奥斯陆，卡尔·约翰大街的夜晚》里，把在初冬的黑暗里的漫步，变成了行尸的惨淡聚会。《哭》有译作《呐喊》或《呼嚎》(图289)，把凄惨的尖叫变成了可见的振动，像声波一样地扩散。在《红葡萄藤》(彩图47)里，被红葡萄藤缠绕的房子已经变成了恐怖之家。人物在惊慌中逃遁。



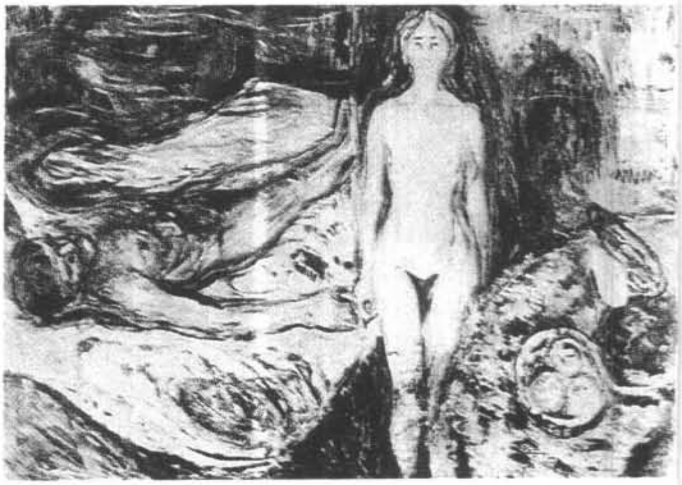


图290　蒙克《马拉之死》1905—27
149.9×200厘米　奥斯陆　蒙克博物馆

图289　蒙克《哭》1893
板上油画及蛋彩　90.8×73.7厘米　奥斯陆国家美术馆

蒙克是非常多产的，以许多不同的题材、色彩以及素描风格的探讨，贯穿于他的一生。

1890年代以及1900年代的作品，其象征性的内容最为明显，以起伏的、永远波动的新艺术运动的曲线为特征，结合了色相暗但纯度高的色彩。高更和纳比派的影响，表现在他这一时期的作品里。他的裸体习作也表现出波纳尔的实际影响，但蒙克对任何事件的处理，都是截然不同的，会是更缠绵更激动，更接近德国表现主义的精神（《青春期》，彩图48）。蒙克本身所希望造成的这种精神，在后来的风景和表现农民劳动的景象的作品中是很明显的（如《奔驰的马》），尽管在这些表现鲜明的主题里，看上去仍然有健康、有力和乐观的性质。

蒙克的作品不是用简单的前进就可以说明的，他经常是前进一段后又转回头来，重新制作早先的主题。他所感兴趣的性吸引、暴力以及死亡的主题，贯穿在他一生之中。这一些因素，可以概括在《马拉之死》中（图290）。这件作品他着手于1905年，到1927年才告完成。同样，他的生涯也可以在一些肖像画里得到概括，特别是那些迷人而令人激动的自画像。一件早期的《着蓝装的自画像》，运用了野兽派抽象色彩的大笔触，表现了艺术家是一个有才华的人。但他那大方而与众不同的面容，已被缺乏信心和神经紧张毁掉了。他最后一幅忧烦的自画像，标题为《在床和钟表之间》，老蒙克把他自己画在永恒不灭的边缘上翱翔；可是，他那有把握处理抽象色彩和结构的手证明，他从来不会放松与新探索接触的。

蒙克是一位很重要的书画印刻艺术家，他大约于1894年开始制作蚀版画和石版画。有一个时期，他主要的兴趣就在于利用这一工具，去反复研究他早先已经画过的主题。诚然，版画一向不只是复制绘画。在各种情况下，他常常以干刻铜版画、木刻和石版画来表现同一主题。而这些多种多样的稿本，又因绘画的取材而有所不同。

恩索（1860—1949）

恩索几乎与蒙克同样长寿，但他和这个挪威人不一样，他是欧洲艺术的伟大传统——佛兰德斯（Flemish）和荷兰绘画——的一位继承者。这种继承的意识，似乎时时刻刻都在迫使他半开玩笑地带上鲁本斯的样子。很难想象，没有博希和老勃鲁盖尔（Pieter Bruegel the Elder）作品的知识，他能够构思出他的绘画幻想来（尽管他否认早期的作品受到博希的影响）。恩索生于比利时海滨的奥斯顿德，父亲是一个被放逐的英国人，一个有点教养和文化的人。他的佛兰德斯母亲和亲戚，开了一个纪念品商店，有玩具、贝壳、模型战舰、陶器和佛兰德斯狂欢节上流行的奇怪面具。在他早期伦勃朗式的素描中，有时掺有讽刺意味的奇特因素，如《神学家的神秘之死》，暗示了某种恐怖的景象。这些是向伦勃朗、鲁本斯及十七世纪荷兰和佛兰德斯的大师们学习的结果。不仅如此，还受到博希、勃鲁盖尔和著名幻想大师戈雅和凯洛（Jacques Callot）的影响。他早期的作品里还有另外一个因素就是忧郁的气氛，从《忧郁的女士》中可以看得很清楚（图292）。这是一幅习作，是画他姐妹穿好衣服象是要去教堂。她独自寂静地坐在室内一角，似乎与快乐，与熟悉的周围环境都隔绝了。

恩索于1877—1880年在布鲁塞尔美术学院。1881年被布鲁塞尔的沙龙承认，1882年又被巴黎的沙龙承认，这期间他的现实主义——浪漫主义的绘画传统臻于完美。然而，通过他对法国浪漫主义的发现，他的态度已经变了（印象主义依然是巴黎学院派和其它地方分枝根之入骨的异端）。在当时，甚至比印象主义的调色板还要令人震动的是，恩索推出了粗野和嘲弄的主题和严格真实的画面；表面的是凄惨而麻醉的流浪者以及带面具的人物说不清楚的会面。从标题上解释恩索的幻想绘画的含意是很



图 292 恩索《忧郁的女士》1881
99.7×80 厘米 布鲁塞尔 皇家美术博物馆

展出了马奈、修拉、梵·高、高更和劳特累克的作品，并扩大传播了新艺术运动方面的影响，但对恩索愈来愈幻想的绘画的敌视态度，在这里也同样存在。他的最伟大的绘画《1889 年基督进入布鲁塞尔》(彩图 49) 被拒绝受理，并且在 1929 年之前从未公开发表过。艺术家本人，也由于他自己投了自己的一票，才幸免被开除之祸。

以后的几十年，恩索成熟的绘画依然具有撼人之力，因此，在我们研究了他 1880 年代作品的倾向之后，就不难理解那引起震动的情形，甚至在他的自由化的同事中也是如此。他是一个为颠狂幽默开路的真正怪人，但是，要说这一切都是严重的精神狂乱的结果就太简单化了。他受到十九世纪浪漫主义和象征主义的影响很困难的，有时甚至是不可能的。例如，《令人惊骇的面具》，很直接地表现了他熟悉的配景。房间的一角，有一个面具人物在桌边(图 293)，另外一个面具人物，从开着的门外闯进来，两人目光凝视。这些面具人物显然是从佛兰德斯常见的传统狂欢节中得来的，但在这里，却被隔绝在他们所处的冷酷环境之中，为他们的会面而感到震惊。他们不再仅仅是带面具的成员，而变成真实的，我们觉得他们是参加了什么道会门的人物。这种恼人的和幻想的绘画，揭示了艺术家纷乱的内心世界和感情的强烈程度。这些新作品，总是不能讨布鲁塞尔沙龙的喜欢，在 1884 年，恩索送交展览的作品一概被拒绝了。

甚至布鲁塞尔比较自由的展出组织"飞跃"(L' Essor)，也觉得恩索的新画有点不舒服。这就导致了一些成员的退出，形成一个提到过好几次的进步团体"第二十"。许多年来，这个团体支持布鲁塞尔的新艺术方向。虽然它



图 293 恩索《令人惊骇的面具》1883
134.6×114 厘米 布鲁塞尔 皇家美术博物馆

重。他是阿兰·波（Edgar Allan Poe）的故事和波德莱尔诗歌的热心信徒。他研究幻想绘画和书画印刻艺术的传统，并引为灵感——从中世纪末的《死亡之舞》，到格鲁内瓦德（Matthias Grunewald）、博希和戈雅的受苦受难。他受杜米埃及其社会讽刺的影响，也受到比利时幻想者和讽刺家罗普斯（Felicien Rops）还有多尔（Gustave Dore）和罗丹等人的影响。

不管怎样，恩索对恐怖进行的探索和他做为二十世纪幻想艺术过渡人物的地位，都是头等重要的。因为他用不和谐的色彩和急速跳动的线条，创造了一个有个性的、幻想主题的世界，他的"信息"，对我们的时代要比对过去更有用处。

1880年代后期，恩索特别转向了宗教的主题，常常以基督受难为主旨。他不仅仅是想解释狭窄的宗教观念，而且也是对令他厌恶、没有人性的残暴世界的唾弃。这种基本上是非宗教性的和愤世嫉俗的感受，在他的巨制《1889年基督进入布鲁塞尔》（画于1888年）达到了高潮。它描写了以基督为中心的庞大的佛兰德斯集市和盛大的狂欢节行列。这是现代世界的冷漠、迟钝和唯利是图的征兆。在这里，艺术家也对他所观察到的可怕的人性压抑做了初步的表现，抛弃了而且变换了画面的空间。这个恩索的苦味幽默的表现。他给这个淫秽的盛大狂欢节，注上的日期是未来的一年，这也是他个人的"最后的审判"。

在恩索那里，死的观念是很强烈的，这表现在他那不可胜数的绘画、素描和版画之中。有中世纪末的《死亡之舞》的行尸，有骷髅架子，在一个清楚地印着"pas de feu"（无火）的火炉边，想暖一暖它的骨头。还有死神拿着大镰刀，横扫布鲁塞尔的市民。1888年艺术家给自己画了一幅1960年的自画像，画的是一副相当高兴的快散了的骨头架子。在《骷髅为绞死者的尸体而战》里，正在一条窄舞台上演的这出戏，可以使人回想起凯洛和意大利的"幻想喜剧"传统。

偶尔，恩索也从他个人所幻想的现实中回过头来，再看一眼他周围的世界。他仿佛又在自我安慰，他的那个恐怖的梦，不过是以他熟悉的并没有多大害处的世界为基础所做的幻想而已。在1890年代，他集中了他的才智，痛骂对他的绘画持敌视态度的对手，常常是以讽刺挖苦而奏效的。这十年，他画了一些辉煌的、然而是病态的、可怕的，常常是淫秽的素描和蚀版画。面具人物隔上一定的时间就出现一下，偶然也会变得非常有个性，如《面具围绕着艺术家的肖像》（图295）。在这幅画里，他像鲁本



图295　恩索《面具围绕着艺术家的肖像》1899　119.4×80厘米　安特维普　C.贾先夫人藏

斯一样画自己——温文的胡子，快乐而带装饰的礼帽，还有直逼观者的眼神。他还以奇异的方式，回忆起博希所画的被受难者围绕着的基督。恩索曾评语：善的化身，与邪恶绝缘，且永不被征服。

虽然恩索的绘画在1900年以后没有很大的发展（他常把时间花在重画旧稿上），但他在这个时期的成就，可以说是二十世纪幻想艺术最有意义的先驱。二十世纪绘画和雕塑早期历史的大部分时间，可以恰如其分地说成是艺术家对造型手段的再探索——空间、色彩、体量、线条，以及这些要素的运动和抽象关系。有一些探索，从新古典主义者通过塞尚、毕加索和勃拉克以及立体主义，导致了几何抽象。虽然恩索早已证明了他在抽象图画组织方面的能力，但他在成熟的幻想作品之中，却践踏了形式原则，以便有利于表达他那不可思议的主题，并使之发挥最大可能的影响。他所画的拥挤的场面，使给出的空间、气氛和光彩都变了形。沸腾的人群，像是各个不和谐色彩的点子，聚集成一幅令人眼花缭乱的场面，创造了一种传达郁闷的幽闭症的压抑效果。他的空间组合的杂乱无章，正是他要精心地反映和描画的那个世界的邪恶愚蠢和杂乱无章。他像博希一样，也对地狱的形象入了迷。似乎这个世界上就已经存在着一个地狱了，人类早已被疯狂地、丝毫不剩地埋葬掉了。但是，在后期的作品像《艺术家的工作室》中（1930，彩图50），表明他从来也没有真正丢掉结构和装饰的本领，他已使之从属于他个人的表现了。

路阿（1871—1958）

表现主义和北方传统的关系常胜于同拉丁传统的关系。先驱人物有荷兰人梵·高，挪威人蒙克，佛兰德斯人恩索。运动的主要中心在德国，艺术家几乎都是德国人或者发源于德国文化的奥地利、瑞士或捷克斯洛伐克。甚至两个著名的例外人物：俄国人康定斯基和雅弗林斯基（Alexej von Jawlensky），也在德国耗掉了大部分草创事业的岁月。

但是，法国人高更对于德国表现主义的影响，要比荷兰人梵·高更大些。从形式上看，没有法国野兽派的直接实例，表现主义也是不可思议的。一般来说，野兽派画家更关心的是色彩的表现力，不大涉及运用主题，去唤起内在的紧张，或者达到某种特定的表现目的。他们的主题都是传统的，有风景、风景中的人物、室内、静物和肖像。他们与那些前辈艺术家的主要不同，就在于他们大胆地运用了非描绘性的色彩。这样，色彩就呈现了一种表现的寓意，将主题加以变形，但这种变形是在艺术家的眼睛里，而不是在主题中的任何心理上或感情含意上的变形。

有一个野兽派人物，几乎唯有他关心经过反复考虑的表现主义的主题，这大概是野兽派全然不放在心上的问题。这个人物就是乔治·路阿。在1905年的秋季沙龙上，路阿展出了三件作品，虽然他的画并没有放在野兽派的展室里，而实际上他也参予了那些“野兽们”的造反活动。贯穿于路阿漫长而多产的一生的，是他保持了一个原始、简朴、天真的人的某些东西。他笃信宗教，深于情感而且注重道德。他出身于手工艺匠师家庭，他本人开始当彩色玻璃匠。在莫罗的画室里，他认识了马蒂斯和其它后来的野兽派成员们，不久他就成为莫罗的得意高足。尽管莫罗有巨大的能力去鼓舞他的学生进行多方探讨，但却情不自禁地喜欢一个步自己风格和内容后尘的人，当然，此人就是路阿。路阿的早期绘画《少年基督在医生中间》是一幅模仿莫罗和伦勃朗的作品。宗教的主题路阿很容易就掌握了，又有点很严格的象征主义的形式，这使他立刻获得了某些成功。但是，这第一批宗教性绘画，虽然是出自虔诚的信仰，但基本上仍是艺徒的画室之作，并不能真正显示他的宗教感情的强度。

在1903年，路阿的艺术像马蒂斯和他周围的一派年轻的叛逆者们一样，经受了重大的变化。这种变化是他们的感情和道德观剧烈变化的反映。在天主教作家和宣传家波罗伊（Léon Bloy）的影响下，他寻求一种适合于他自己观念的主题，对充斥于社会的资产阶级洋洋得意的邪恶行径表示义愤和憎恶。妓女就是这一腐朽社会的象征（《镜前》，1906，图297；和《女婢》，1907）。他以强烈的憎恶心情来描绘她们代表的道德败坏，而不是像劳特累克的作品，带着一缕淡漠的同情。在这些习作中，有很多是水彩。女人坐在很窄的空间里，充满了气氛，而且以蓝色相为主，比毕加索早期所用的蓝色要暗淡些。那些黄白色的肉体，涂以淡蓝色的阴影，勾出浓重的轮廓，呈雕塑式的造型。面部是令人厌恶的脸谱，身体渗透着腐朽和死亡的病兆。在艺术史上竟有这样令人讨厌的裸体，真是罕见。

路阿感情上的义愤，被这些作品更进一步阐明了，像杜米埃在表现法官和政客男盗女娼的漫画，把他们看成是这个法律和政治机器中所固有的邪恶势力。与这种卖淫相对应的又一个腐朽社会的象征，就是马戏团丑角。他们有时是快活的流浪汉，漫不经心地敲着鼓，从一个城市向另一个城市行进，如《马戏团的行列》（1907，图299）。但是，更常见的是一个悲剧的皮开肉绽的牺牲者，如《悲剧丑角头像》（图300）。他早年的一个时期，特别是将宗教主题附属于卖淫、腐朽的法官和丑角的时期，他也注入了这种有力的宗教和道德寓意，在它们处于等同的情况下，就维持了世俗的东西（《公证人》，1913，图301）。当基督的身体出现的时候，是作为悲剧的面具而存在的，这是直接得自格鲁内瓦德的处境严酷的基督，和博希的受难的基督。在这些主题性的绘画中，像1917年前后的风景一样，色彩从属于丰富但又暗淡的色相，许多富有动势的效果，归功于他的素描的古拙和力量。

后来，在《基督受难》这样的作品里（1943，彩图51），另外一种变化就很明显了，即主题直





图299　路阿《马戏团的行列》1907
水彩和色粉笔　64.8×104.8厘米　瑞士　私人收藏

图297　路阿《镜前》1906
纸板上水彩　65.1×53厘米　巴黎　现代艺术博物馆



图 301　路阿《公证人》1913
铅笔、墨水和水彩　29.8×19.1 厘米
巴黎市现代艺术博物馆



图 302　路阿《活不下去……》自《诗篇第 51 篇》第 12 图　凸版蚀版画　纽约　现代艺术博物馆　艺术家收藏

接取自福音。艺术家最主要的兴趣是：基督受难像、基督和他的信徒，以及其它一些基督生活的场面和圣徒们，特别是他所信任的圣女贞德。哑剧丑角和马戏团丑角都是他反复描写的，而且，愈来愈多地画带人物的风景，通常是有宗教意义的。他还用粗重笔触来绘制静物。

可以在《老国王》里看到他发展了的风格(1937，彩图 52)。画面的设计，已经有了几何抽象感觉。色彩很强烈，有彩色玻璃闪光的效果。非常重的黑色外轮廓，用来限定形式和控制结构。色彩通常采用很重的颜料，用伦勃朗的手法，以底色衬托画面闪闪的光彩。比风格和技术上的变化意义更重大的是情感的变化。悲剧和忧伤在许多作品中继续存在，特别是基督受难题材的处理。但也常常含有乐观主义的情绪；在所有的作品中，还有一种很明显的宁静感，艺术家在他那深深理解的基督教信仰里，仿佛看到了依然面对周围邪恶的受难人类的希望。虽然他从没放弃过，在他早期作品中所具有的那种以辛辣的讽刺表现出来的愤愤不平的道德精神。这种在他后期作品中的宁静感和救世的愿望，使他成为现代世界中少见的权威性宗教画家。

到了 1917 年，沃雅(Ambroise Vollard)已经变成他的独家画商。在沃雅的赞助和启发下，路阿花了十年的功夫专门致力于书画印刻艺术作品。值得注意的是，1948 年出版的《诗篇第 51 篇》(《Miserere》)。这些蚀版画和铜版蚀镂画，充满了画家对第一次世界大战浩劫的痛苦，以及对于人类最后必将得到拯救的信心。从技术上看，这些版画在书画印刻艺术的印制上也是上乘的。他以无限的耐心，一遍又一遍印上去的黑色，具有最生动的油画色彩的深度和丰富性，受到艺术家们的赞美。例如《诗篇》之一的《活不下去……》(图 302)。

第七章　德国的表现主义

二十世纪初期德国表现主义绘画的发展，必须要以十九世纪末叶德国艺术中产生的一个理论、批评和历史写作团体为背景来评估。新康德派哲学家菲德勒（Conrad Fiedler，1841—1895），探讨过一种客观的艺术科学的可能性，和在认识个性的创造问题。他一方面反对现存的艺术模仿自然的概念，另一方面也反对表现高尚的文学主题或纯粹的人类情感。对他而言，艺术作品的形式，是从内容里、思想里产生的，而内容和思想与形式是不好区别的。大概他是第一个认识到作品是"内在需要"所产生的评论家，虽然他并没有像后来的表现主义画家那样，把这一短语搞成那种强制性的观念或故弄玄虚的强调。菲德勒的主要论点是，艺术作品本来就是艺术家独特的、视觉知觉对象，以他的选择能力，所得出的自由形式。他的思想，在雕塑家希尔德布兰特（Adolf von Hildebrand，1847—1921）的重要著作：《绘画和雕塑中的形式问题》一书中，得到了进一步的发展。

与此同时，先驱心理学家李普斯（Theodor Lipps，1851—1914）促进并充实了"移情作用"（empathy）的旧理论，根据这一理论，观者与艺术作品的同一，是美学享受和欣赏的基础。由这一概念得出，色彩、线条、形状或空间都是一种特定情绪特征的提示，或快乐、或悲伤、或鼓舞、或压抑、或强壮、或软弱等等。这一理论，在新印象主义、新艺术运动以及后来的立体主义、表现主义等派别的文章中，广为流传。李普斯的理论最重要的结果，表现在1908年沃林哲（Wilhelm Worringer）发表了具有决定意义的《抽象与移情》（Abstraktionund Einfühlung）。沃林哲把移情理论和由里格尔（Alois Riegl，1858—1905）所发展的艺术家动机的重要性理论结合到一起，形成他自己的论点。因而他认识到，移情作用在有代表性的风格创作中的意义。他认为，现代艺术家的危机在于逃避自然，在于走向对自然的有选择性的组合或抽象的"内在的不可抗拒的冲动"（inner compulsion）。可以想象，沃林哲变成了表现主义的重要支持者和宣传家之一，特别是在1908年他和康定斯基熟悉了以后。

甚至在沃林哲的著作出版之前，有关的思想已经在支持新艺术运动的出版物上出现了，值得注意的有《青春》（Jugend）和批评家迈耶——格雷夫（Julius Meier-Graefé）办的杂志《潘》[Pan，希腊神话中的山林、畜牧之神]，以及巴黎的杂志《白色评论》（La Revue Blanche），它反映的是纳比派风格方面的理论。西格内克（Paul Signac）的重要著作《从德拉克罗瓦到新印象主义》，在1899年初版时就译成了德文。书中把色彩、线条的抽象组合，视为画家身心所系的信条，产生了深远的影响。然而更大的影响是，修拉和新印象主义的绘画已在德国展出。加之，维尔德在世纪更替之前，就已经在宣传线条是抽象力量的信条了。

对德国艺术家的许多影响，大概在1900年就已经有了苗头；大约在1905年所有这些倾向，汇集于德国。这一年，在巴黎的秋季沙龙上，出现了野兽派。

德国浪漫主义和自然主义的直系线索，是

从弗里德里赫(Caspar David Friedrich)到十九世纪的象征主义，然后是已经提到的二十世纪的表现主义。利伯曼(1847—1935)在1872年访问巴黎之后，就密切参与了以梵·高的早期作品为楷模的荷兰自然主义传统。他是一位有才能的折衷主义画家，他那巨匠的画风，反映了他对黑尔斯(Frans Hals)经久不衰的敬仰之情（图 303）。在他返家以后，他就把一种印象主义的形式引入了德国。

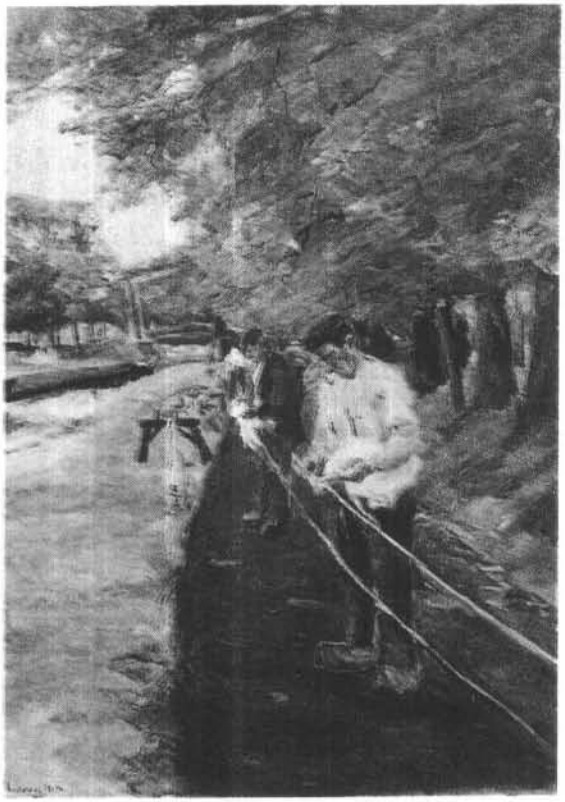


图 303 利伯曼《制绳所》1904
101×71.1 厘米 纽约 莱辛格基金
(1916)

罗尔夫斯（1849—1938）
柯林思（1858—1925）
莫德松—贝克尔（1876—1907）

表现主义的第一个风潮，出现在四个人的作品之中，他们与德国二十世纪绘画的任何决定性的派别都没有什么特定交往。

罗尔夫斯（Christian Rohlts）一直到五十岁，还是按自然主义的风景画传统作画，逐渐加上一些印象主义的试验。后来他发现了莫奈后期的绘画和梵·高的绘画，这对他是一个启示。结果在 1905—1906 年完成了一系列的德国哥特式教堂画（《在苏斯特的圣·佩特洛克拉斯教堂》，图 305），虽然是莫奈影响下的教堂画，但它还是表明了一种绘画空间抽象的、几何式的组合，提示了某种立体主义的表现支流。这种组合，在马克（Franz Marc）和费宁格或者意大利未来主义的绘画中是很有明显的。

柯林思是一位有才艺的肖像画家，是一位先贤，也是二十世纪表现主义绘画的当代人，

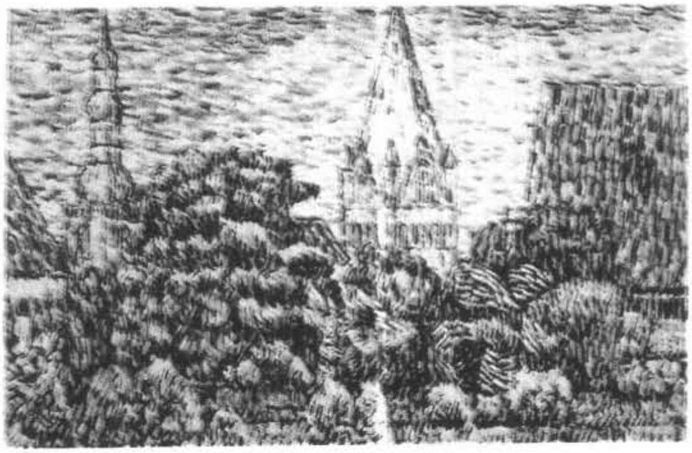


图 305 罗尔夫斯《在苏斯特的圣·佩特洛克拉斯教堂》1905—06
纸板上油画 67.9×98.1 厘米
科隆 瓦尔夫—理查兹博物馆



图 304　柯林思《莎乐美》1899
76×83.5 厘米　马萨诸塞　哈佛大学　布希—莱辛格博物馆　汉斯·H·A·梅恩赠



图 306
莫德松—贝克尔
《持山茶花的自画像》　1907
61.6×30.5 厘米
德国　埃森
福克望博物馆

成为联系十九世纪德国浪漫主义和象征主义的纽带。他的《莎乐美》(图 304)，是一幅恐怖的景象，是他的沃尔琴希(Walchensee)风景与野兽派表现主义者传统的细碎笔法的结合。

莫德松——贝克尔在 1899 年之后，画出了艺术家在沃普斯维德(Worpswede)的侨居地。虽然她哪一派都没有参加，但她通过与诗人里尔克（Rainer Maria Rilke，是罗丹的秘书）的友谊，通过去巴黎的一些访问，摸到了艺术和文学的新发展。在这当中，她相继发现了法国的巴比松画派和印象主义者。而后，在 1905 和 1906 年，发现了高更和塞尚的作品。由于她的早逝，留给我们的只是她可能会获得成功的迹象而已。但在《持山茶花的自画像》这样的作品里（图 306)，显然她已经懂得了她在高更那里所看到的，对色块的概括和对性格作有气氛的、浪漫的解释，显示出她是扎根于德国抒情自然主义的，并且与二十世纪的德国表现主义联系起来。

诺尔德（1867—1956）

诺尔德(Emil Nolde)是德国表现主义的第三位先驱。在他年轻的时候就学习木刻，并且在柏林干了一个时期的家具和装饰艺术设计。他的第一批以山为内容的画，把山形变成巨大而可憎的巨人，反映了原始德国幻想的特点。这些作品吸引了《青春》杂志的编辑们，并且采用了他两张很奇特的图画做了明信片，还选用了他的一些插图。

卖掉这些明信片，他又能回校就读，并在慕尼黑、达豪和巴黎严肃认真地从事绘画。1899—1900 年在巴黎，他也和众多的外国学生一样，从杜米埃、德拉克罗瓦到马奈的印象主义者开始，逐渐以他自己的路子工作。尽管起初他从印象主义那里学的一些东西是令人失望的，但他的探索，使得他的色彩呈现出新的光辉和力量。在 1906 年，他认识了罗尔夫斯，并

接受了他的邀请，成为艺术家的新团体“桥社”的一员。大约在同时，也和他的盟员们一样，开始制作蚀版画和石版画。诺尔德秉性孤僻，一年以后即离开了桥社，而且愈来愈致力于个人形式的表现主义的宗教绘画和版画（《先知》，1912，木刻，图 307）。

诺尔德第一个幻想的宗教绘画是《最后的晚餐》（1909，彩图 53）。人们可以回想到伦勃朗的《爱莫斯的基督》（见图 50），甚或想到芬奇的《最后的晚餐》。但是，诺尔德的情绪和效果，与早先那两幅画的静态和克制是很不一样的。人物被塞进一个其实并不存在的空间，他们长袍的红色，面部的黄绿，像火炬一样从背景的阴影里向外闪光。面部本身像头骨的面具，这是得自恩索的感恩节行列。但在这里它们被赋予一种强烈的人性：他们不再是带面具的莫名其妙的幻想了，而是在极端戏剧化的场面里，满怀激情的个性化了的人。拥挤的人群塞进画面的正面（这又是得自恩索），增强了临难的危急感，一直到几乎难以容忍的地步。

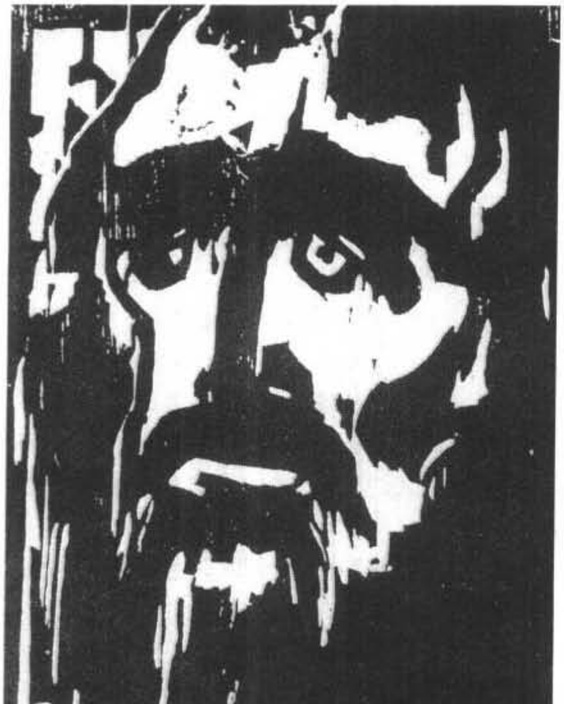


图 307　诺尔德《先知》1912
木刻　迪塞尔多夫　市艺术博物馆

这幅画举例说明了诺尔德的宗教性绘画，表现出情绪激奋的特征，如果不是有充分的信心，是可能搞过了火的。《基督在孩子们中间》这幅画（彩图 54），诺尔德运用了同样紧迫的构图，但是它不同于《最后的晚餐》，不是引起悲剧的高潮，而是一派欢乐的颂歌。他画儿童的色彩，以明朗的黄、淡红和紫为主，成为放射幸福光辉的抽象象征。《围着金牛犊的舞蹈》（图 308），用的也是这样的色彩，强烈的黄色或紫色的舞者，在同样随意挥洒的黄、蓝和白色的风景中，疯狂地旋转。但是，他表现的却是一种充满色情和肉欲的颠狂，并将它奉献给未知的神明。画面中的人物，被组织在开敞的空间之中，朦胧的色彩分布，起着扩展和紧缩的



图 308　诺尔德《围着金牛犊的舞蹈》1910
87.9×105.1 厘米　慕尼黑　巴伐利亚国家绘画博物馆



图 309　诺尔德《自画像》1947
88.6×67.6 厘米　德国　西布尔　诺尔德博物馆

作用。这种狂热舞蹈的人物，使诺尔德常挂心怀，不时地变换媒介又回到这个题材上来。当然，一件最自由奔放的实例，是《狂热舞蹈的孩子们》，在这里，他用画笔的急速砍动，抽打似的色彩笔触和碎点笔触，以使人物溶解的方法，强调了疯狂跳舞的效果。尽管主体是可以辨认的，但色彩和笔触如此独立地运用，使绘画中呈现了后来被叫做抽象表现主义的特征。

他最后的一幅《自画像》作于 1947 年（图 309），时年八十岁。他以有力的笔触所塑造的形象，看上去一点也没有因年龄而失去活力。像兀鹰一样凝视的眼神，似乎有点掩饰他那错综复杂的性格。他本来是倾向纳粹的，后来与其它大多数艺术家一样，遇到了纳粹的公开指责，被斥之为"堕落的艺术家"。

诺尔德是一位有个性的表现主义者，在某种意义上路阿也算是一个。他们二人之间，就宗教信仰的感情本质而言，有相似之处，但是他们也有重要的不同。他们都是色彩画家，但对色彩的看法不同。当把他们的色彩并摆在一起的时候，路阿的色彩总是显得柔和，而诺尔德常常是鲜艳夺目的；路阿的构图也更加谨慎有秩序，与德国人相比，他对信仰的解释也显得比较温和、克制。他们二人之间的这种显著不同和类似之处，引起了一个十分使人感兴趣而又非常难解决的问题，即不同国家的艺术性格问题。

桥社

1905 年，凯尔希纳(Ernst Ludwig Kirchner)与赫克尔 (Erich Heckel)、施米特——罗特鲁夫 (Karl Schmidt-Rottluff) 和布莱依尔 (Fritz Bleyl) 一道，组成了一个著名的团体名为"桥社"(Die Brücke，联系起"一切革命的和激进的因素")。这些年轻的建筑系学生们都要当画家。他们在一起画画，事先并没有约定什么纲领，而是反对当时统治他们的艺术。他们充满了工艺美术和青年风格派的说教精神，在工人区租了一所空车间，并开始搞绘画、雕塑和木刻。中世纪艺术对他们的影响是很强烈的，所以，他们就有意无意地追求再现中世纪匠师行会的气氛。尽管他们在以多种手段工作，但是最能形成他们的风格并澄清他们的方向的，大概还是他们对于木刻的各种特点的精心研究。

他们认为，梵·高是被"内在力量"和"内在需要"所驱使的艺术家当中，最明显的实例。他的绘画，在艺术家及他所表现的主题之间，呈现了令人消魂的"物"和"我"的同一性或移情作用。到 1905 年，蒙克的书画印刻艺术作品，已经在德国广为流传，艺术家也在这

里渡过了许多时光。蒙克对象征主义的观念，打动了年轻德国艺术家们的同情心弦，他们从蒙克那娴熟的书画印刻技术中，学到了不少东西。在历史风格方面，他们最激动的发现是来自非洲或太平洋岛屿丛林里的原始艺术，这些东西十分引人注目地收藏在德累斯顿人种学博物馆内。

1906年，诺尔德应邀参加了桥社，由于他长期以来感到在探索方面的孤独，即欣然应允。在同一年，佩克斯坦（Max Pechstein）也加入了这一团体。也还是1906年，当时担任建筑师工作的赫克尔，说服一位制造商，为桥社开辟了个展室，允许桥社的艺术家在那里举行展览，这就是历史上桥社的第一次展览。它标志着二十世纪德国表现主义的问世。关于这次展览，所留下来的资料很少，因为没有印制目录，基本上也没有什么人注意。在当时，由于在一起工作的关系，除了诺尔德这位比较大的、有建树的艺术家之外，桥社其他成员的绘画和版画，大体上是一个模样。

凯尔希纳从对木刻的探索中，得出了一个大胆地概括组合大色块的作法。他的石版画《裸女与男子头像》（1908），极大的脸部特写，被裸女微小的身体局部所遮挡，是一幅奇怪的、色情的召唤。他大量地学习了蒙克。施米特-罗特鲁夫总是用他那浑厚的厚涂法和步步紧逼的笔触，这是从梵·高那里得来的，在无拘无束的活力方面却超越了梵·高。

在以后的几年中，桥社的画家们继续坚持他们的纲领，不仅在展览会上，而且也在各位成员设计的出版物上，以及在宣言上表现出来。在宣言里，凯尔希纳的思想反映得最为明显。他的人体是以罗丹研究裸体的方式精心研究的，即不是从形式上看姿势，而是置于环境之中来研究。这一派的作品，虽然发展出了不同的风格，但由于艺术家们错综复杂的个性，结果自然就是一种僵硬的、哥特式的棱角，充斥于大多数作品之中。

桥社的画家不久就产生了革命意识，野兽派在巴黎所创立的革命、影响了他们的用色。但是，他们本身的绘画，在某种程度上仍然是不同的，保持了表现主题和形式的德国式观念，以及哥特式结构锯齿交错的特征。1911年，桥社的大部分成员都在柏林，在他们的作品中出现了一种新风格。这种风格，证明了他们在逐渐增加法国立体主义以及野兽主义的意识，并有一种德国式的激情，对平铺直叙发出了冲击。1913年，桥社作为一个团体就告解体了，艺术家们各奔前程。

凯尔希纳（1880—1938）

在年青的德国艺术家当中，在组织和引导同仁的志趣和活力方面，最有影响的人就是凯尔希纳。从他上中学的时候起，就注定了他要当艺术家。在他发现了丢勒的木刻以及他所刻的后哥特时期的先贤人物时，他的雄心壮志为之大增。他的第一批木刻制作于1900年以前，大概是受到了瓦罗顿（Felix Vallotton）以及蒙克的影响。在1901到1903年之间凯尔希纳在德累斯顿学习建筑，而后于1903和1904年，在慕尼黑学画。在这里，他受到了新艺术运动设计的影响，并遇到他在慕尼黑分离派展览会上看到的里塔达泰（retardataire）绘画的排斥。他继续学习丢勒，并且发现了以简约见长的伦勃朗素描的表现方法。他除了像众多的年轻德国艺术家那样，对于各个历史时期的文化、艺术逐项加以研究之外，还特别回顾了德国的哥特时期。对凯尔希纳有重要启示的第一位现代艺术家就是修拉及其作品。他对十九世纪色彩理论的研究，把他带回到哥德的《色彩理论史》（Zur Farbenlehre），并超过了修拉的研究。

凯尔希纳在1904年前后的绘画风格，显示出新印象主义的点彩主义的影响，但与梵·高相比，他的笔触更大而富有动势。那一年，在慕尼黑艺术家协会（Munich Artists' Associa-

tion）举行的展览会上，他看到梵·高、高更以及塞尚的绘画。在1904年，他回到了德累斯顿和建筑学校，就和赫克尔、施米特——罗特鲁夫以及布依尔熟悉了。我们已经讲过，他们一同成立了桥社。

凯尔希纳有几幅关键性的绘画和版画，可以表现出他的作品的发展情况。《持日本伞的姑娘》（图310）是一幅野兽派的作品。肉色色调由漂亮的黄色和粉红色组成，在绿和蓝色的陪衬下得到强调。人体、伞以及装饰性的背景，都聚集在图画的正面表面上，创造出一幅色彩飞溅的抽象图案来。《街道》（1907、图311）是一幅曲线条人物的集会，他们像幽灵一样，身不由主地飘忽不定，在梦中的世界中游荡。《街道》的另一个稿本，是凯尔希纳移居柏林以后画的（1913，图312）。从中可以看出，这些年来使年轻艺术家动情的力量所在。前者是从新艺术运动的阿拉伯式线条装饰和蒙克的幻想那里来的；而后者，则要感谢立体主义的厚意，这是从毕加索、勃拉克、德劳内，以及他们在巴黎的追随者们那里传播过来的。这张画的结构是锯齿交错和几何形式的，空间有节制而且组合良好。在这里，立体主义的图案是和野兽派的色彩结合起来的，尤其是结合了一种哥特式的变形，和一种德国式的洋溢情绪，这就赋予画面一种强烈的感觉，不像当时法国的任何东西。如果说凯尔希纳的《市场和红塔》（图313）可相当于德劳内的埃菲尔塔，那么，从这两件作品里可以看出，德国和法国之间的眼光，显然是不同的。德劳内的《树中的埃菲尔塔》（1909，见彩图77），代表了一种立体主义的表现主义看法。这里的表现，是以抽象的彩色形状和线条的动势来完成的。观者读画，无论作何联想，那是他自己的事。凯尔希纳所画的《市场和红塔》及《街道》，同桥社的其它成员的大多数绘画



图310 凯尔希纳《持日本伞的姑娘》1906
92.7×80.3厘米 迪塞尔多夫 北莱茵西伐冷艺术博物馆



图311 凯尔希纳《街道》1907
150.5×200.3厘米 纽约 现代艺术博物馆



图 312　凯尔希纳　《街道》　1913
120.7×91.3 厘米　纽约　现代艺术博物馆



图 313　凯尔希纳《市场和红塔》1915
120.7×91.1 厘米 德国 埃森 福克塑博物馆

一样，是以更为清晰的方式来表现的。尽管艺术家们研究过立体主义的作品，但他们对运用立体主义的几何性还是怀有戒心的，他们并没有真正搞懂，就把它与限定的透视空间结合起来，用梵·高的手法加以变形，创造一种与压抑幽闭效果相同的目的。其整体结构大部取自后期中世纪的绘画和手抄的图案装饰，看起来就像得自立体主义的情况一样。德国过去的哥特式观念，很少抛掉过凯尔希纳。他是原桥社最得力的一人。作为一个艺术家，如果不是发展到了长期遭受围攻和病痛的地步，于 1938 年自杀身亡，那么他是会继续他的工作的。

赫克尔（1883 年生）
奥托·牟勒（1874—1930）

赫克尔是一位比较克制的表现主义者。他的早期作品，很好地显示了心理学上的顿悟和抒情的闪光。特别常见的是，他那形影憔悴的的人物，暗示出一种手法主义者的程式，而不是强有力的内在冲突的感觉。从 1920 年以后，事实上他已愈来愈转向多彩的绘画，但是，基本上是浪漫现实主义者的风景。然而，像《桌边两男子》这样的作品（图 314），成功地唤起了两者戏剧性的相互关系，不但人物，就连压缩了的倾斜的房间空间也充满了感情。这幅画题为“给陀斯妥耶夫斯基”的画，几乎是俄国小说家的小说《卡拉马佐夫兄弟》的文学插图。墙上基督蒙难的画和左边那个人的痛苦表情，以及另一个人的威胁，都参照了伊万的《基督的故事》和《大审判官》。在另一个极端，艺术家所画的原始、淳朴的场景，有一种神秘感。在异邦情调的风景中，有棱角的裸女，反映了桥社对于高更、非洲或太平洋岛屿艺术的奉迎，显示出如何把过去常常用来造成天水结晶特点的立体主义碎面，变化成抽象的几何色块（见

彩图 55)。这些主题的最成功的解释，就是赫克尔的奥托·牟勒的作品。

牟勒的色彩，在所有的桥社画家中，是非常柔和、雅致和含蓄的。他的绘画，最能使人想起东方典雅的组合。他的裸女是纤弱的、斜目而视和身段优美的。柔和的外轮廓，黄精色的身体，不知不觉和谐地退进绿色和黄色的簇叶背景之中。他的《自画像》(图 315)，在表现主义者自己和彼此之间的画像中，是很有特征的，如憔悴的面容和强烈的凝视。但是，他把这些感受方面的特点和审美的意趣结合起来，成为他绘画的标志。

佩克斯坦（1881—1953）
施米特—罗特鲁夫（1884 年生）

佩克斯坦和施米特一罗特鲁夫虽然彼此有明显的不同，但在表现主义之中，代表了一



图 314 赫克尔《桌边两男子》1912
96.8×120 厘米 汉堡 艺术馆

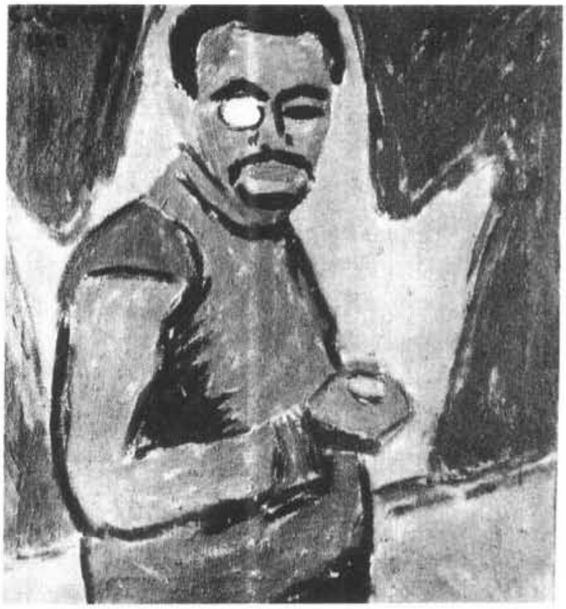


图 316 施米特—罗特鲁夫《戴单眼镜的自画像》1910
84.1×76.2 厘米 柏林 国家美术馆

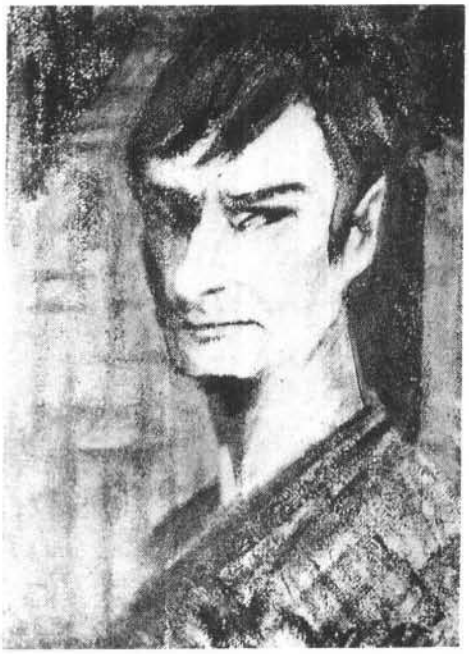


图 315 牟勒《自画像》1921
粗麻布上油画 62.2×41.3 厘米 密苏里
圣路易斯 莫尔顿·D·梅夫妇藏

种更大胆、更富有色彩的气质。佩克斯坦是桥社中最折衷的一个，但是，他能以自己有个性的绘画，从一种风格画到另一种风格。他早期的《印地安人和妇女》（彩图 56），以异乡的主题和人物的造型及野兽派精神的色彩，非常精彩地表现了他的绘画的戏剧性。佩克斯坦的素描是雕塑式和曲线式的，与牟勒或赫克尔形成对比。他的色彩趋于浓重，时常是粗放的，正是由于这些特征，他有时成功地考虑了表现力量的问题。

在 1910 年，施米特—罗特鲁夫画了一幅身穿高翻领绿色棉毛衫的自画像。留着胡子，戴单眼镜，靠着一个抽象的背景，紫色的帘子向侧面打开一个黄色的洞口，这是傲慢的表现主义者少年得意的画像（图 316）。虽然这是一种特殊绘画的夸张效果，但它如实地表现了桥社艺术家的性格特征，尤其是施米特—罗特鲁夫本人的个性。除了诺尔德之外，他是这一派中最大胆的色彩画家。他经常用鲜明的蓝、深红、黄和绿色，在色彩的同时并置中，使之互相激荡，而且是非常明显的不和谐。虽然他从来不是一位抽象画家，但在桥社当中，他大概是在抽象结构方面走得最远、信心最足的一个（《月儿初升》，彩图 57）。他把立体主义对室内的简化和野兽派的风景及原始人物，与预示后期毕加索的东西组织到了一起。

表现主义的版画

德国表现主义的主要贡献之一，就是它使版画复兴，并成为一种主要的艺术形式。从十九世纪以来，有一大批富有探索精神的画家和雕塑家制作版画。到十九世纪末，版画在艺术家的手中，像劳特累克、高更、马约尔、雷东和恩索的版画，已经成为独立的艺术形式。它所起的重要作用，业已超过自文艺复兴以来现有的任何东西。二十世纪早期的艺术家们，在德国以外的有毕加索、蒙克、马蒂斯、波纳尔、克利和路阿，他们除了是画家以外，也是重要的版画家。但是在德国，版画占据了一席特殊位置，它的复兴，对绘画和雕塑的特征做出了贡献。桥社的诺尔德是首先认识到木刻可能发挥作用的人物之一。虽然他在 1912 年刻的《先知》（见图 307），从后哥特、德国木刻和高更木刻以及戈雅的石版画吸取了某些东西，但诺尔德在这里所造成的黑白对比的强度，超过了他的前辈的作品。凯尔希纳搞黑白木刻，也搞套色木刻。他发展了一种更加错综复杂的线条图案（《亨利·凡·德·维尔德头像》，图 317），使人回顾起丢勒和舍恩高尔（Schongauer）。赫克尔在他简练的人物中，追求的是稀疏、抽象的图案（《休息的姑娘》，1910）。而佩克斯坦和施米特—罗特鲁夫也都运用这一媒介，去搞一种夸张的、手法主义的创作，见佩克斯坦的《对话》（即《两个裸女》，图318）；施米特—罗特



图 317 凯尔希纳《亨利·凡·德·维尔德头像》1917 木刻 慕尼黑 国家书画印刻博物馆

鲁夫的《两个头像》(图 319),运用了立体主义的手法主义去强调他的效果。

大多数德国的表现主义雕塑家都搞版画。到了巴拉赫,木刻就成为创作民间故事和有特色的德国故事插图的理想的媒介了(《给哥德的瓦尔普尔济世节》所作的插图,图 320)。莱布鲁克在一系列构思优美的蚀版画里,研究古典的裸体(《四个裸女》,1913)。马克斯创作了木刻史中某些最让人喜爱的图案习作,同时还刻了一些智慧的和吓人的动物(《猫》,图 321)。

珂勒惠支(1867—1945)是一位医生的妻子,这位医生与穷人的医疗问题有关系。她把自己的生命和艺术,包括版画和雕塑,作为一种对社会批评或抗议的形式。她和狄克斯(Otto Dix)、格罗兹(George Grosz)是德国第一批社会现实主义者,后者在第一次世界大战期间和战后,离开了表现主义。她基本上是一位现实主义者。她与桥社的表现主义、康定斯基或青骑士都没有什么关系。她全力关注穷苦无告的人们的问题和遭遇(《死亡抓住了一个妇女》,图 322)。



图 319 施米特——罗特鲁夫《两个头像》
1918 木刻 柏林 布鲁克博物馆



图 320 巴拉赫 给哥德《瓦尔普尔济世节》所作的插图
1923 木刻 纽约 现代艺术博物馆



图 318 佩克斯坦 《对话(两个裸女)》 1920
木刻 纽约 现代艺术博物馆 保罗·萨克斯赠



左图 321 马克斯 《猫》 1921
木刻 费城艺术博物馆



左下图 322
珂勒惠支
《死亡抓住了一个妇女》 1934
石版画 纽约 现代艺术博物馆
艾比·奥尔德里奇·洛克菲勒基金

青骑士

到1914年的康定斯基(1866—1944)

桥社的艺术家是德国表现主义的一批表白者,但不一定是最有意义的。当这些艺术家先是在德累斯顿,后来又在柏林活动的时候,在慕尼黑,有一个意义更为深远的运动,正在围绕着现代艺术的伟大人物之一的瓦西里·康定斯基开始发动了。

康定斯基1866年生于莫斯科,在莫斯科大学学过法律和经济。他对巴黎的访问以及法国绘画在莫斯科的展览,唤起了他对绘画的兴趣。三十岁的时候,为了学画,他抛掉了法律教授的职位。后来就到了慕尼黑,在这里,他一下子就被弥漫在这个城市的新艺术运动的气氛抓住了。

从1890年以来,慕尼黑就已经是全欧洲最活跃的艺术探索中心了。1892年慕尼黑分离派作出了第一次努力,年轻的艺术家们退出了以年长的学院派占统治地位的旧组织。这个新派别,包括现实主义者和斯勒沃特、柯林思和利伯曼这样的印象主义者。不久,康定斯基便逐渐在慕尼黑的艺术界取得了领导地位,当时还得容忍艾兹比(Anton Azbé)和斯图克(Franz von Stück)画室的学院派戒条。在1901年,他成立了一个新的艺术家团体"同志会"(Phalanx),并开设了他的第一个艺术学校。同一年,他在柏林分离派举行展览。1904年,他在巴黎的秋季沙龙和国家艺术展览会(Exposition Nationale des Beaux-Arts)展出作品。在1909年,他领导了一场反对慕尼黑分离派的革命,结果建立了新艺术家协会(NKV,Neue Künstler Vereini-

gung)。同志会和慕尼黑分离派于1904年展出了塞尚、高更和梵·高等新印象主义的作品。新艺术家协会除了康定斯基之外，还有雅弗林斯基、门特(Gabriele Munter，他与康定斯基在1902年认识)、库宾(Alfred Kubin)以及后来的马克、霍弗(Karl Hofer)等人。在1910年的第二次展览会上，不仅展出了德国人的作品，而且还有毕加索、路阿、德兰、弗拉芒克和凡·杜斯堡第一流的法国和巴黎的探索性绘画。

在这期间，康定斯基关于非客观物体的绘画(non-objective painting)或者没有实际主题的绘画正在萌芽。在1910年，他按照他那经典性的声明《艺术中的精神问题》来进行工作。1911年新艺术家协会分裂，结果，在康定斯基的一派中，有马克和门特作伴。分裂的直接后果，就是"青骑士"(Der Blaue Reiter)的形成。这一名称，取自康定斯基和马克出版的一本书，也是取自康定斯基画的一幅画。1911年12月到1912年1月，在慕尼黑的赞豪舍美术馆举行了历史性的展览，其中包括康定斯基、马克、麦克(August Macke)、卡本东克(Heinrich Campendonck)和门特、以及作曲家松柏格(Arnold Schonberh)，还有两个法国人：卢梭和德劳内，以及其它人。克利已经加入了这一派，于1912年和他们一同参加了一个书画印刻艺术展览会，这是一个比较大型的展览，门户大开，不仅有青骑士艺术家，还有法国和俄国的艺术家：弗里斯内(De La Fresnaye)、马列维奇和阿尔萨斯人让·(汉斯)·阿普(Jean[Hans]Arp)。

在1912年出版的《艺术中的精神问题》一书中，康定斯基把他当年在俄国求学时，头脑里盘旋的一些思想加以条理化，一个严肃的学生，总是要把很多时间用在艺术和音乐之间的关系上。他在马奈的绘画中，第一次觉察到物体的非物质化问题，并且不断地吸引着他。通过在慕尼黑的展览，以及连续的旅行，他学到了更多的新印象主义、象征主义、野兽派以及立体主义者的革命性的新发现。物理科学中的进展，粉碎了他对可触知的物体的世界所维持的信念。同时，他也增强了信心，认为艺术必须关心精神方面的问题而不是物质方面的问题。虽然康定斯基对科学及法律有强烈的兴趣，但他还是被通神学(theosophy)、降神术(spiritism)和玄奥(occult)所吸引。在他的思想王国里，总有那么一个神秘的内核，他有时把它归根于俄罗斯的什么东西。因此，这种神秘主义，这种内在创作力量的感觉，是一种精神产品而不是外部景象或手工技巧的产品。它能使人得出一种完全没有主题的艺术，除非仅用色彩、线条以及它们之间的关系来形成这一主题。他写道："色彩和形式的和谐，从严格意义上说必须以触及人类灵魂的原则为唯一基础"。

康定斯基的早期绘画，历经印象主义和新艺术运动的装饰等各个阶段，但都以对色彩的感受为特征，许多是以叙事的童话性为特点的。这些童话，是他早年所感兴趣的俄罗斯民间故事和神话的怀旧。继印象主义之后的是搞新印

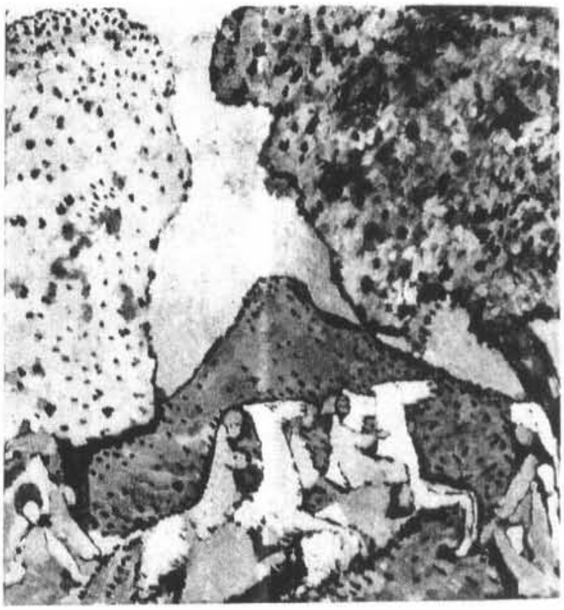


图323 康定斯基 《蓝山，84号》 1908
105.1×96.2厘米 纽约 所罗门·R.古根海姆博物馆

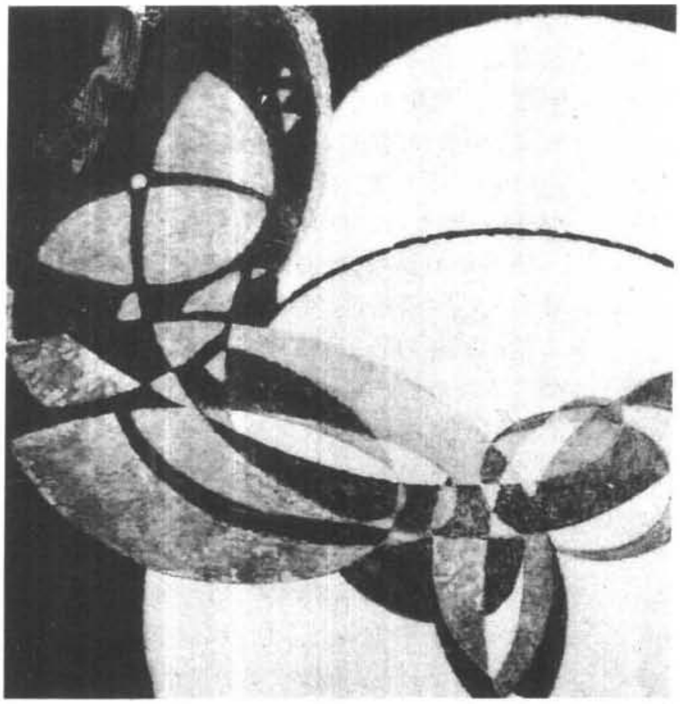


图 324
库普卡
《红和蓝的赋格曲》 1912
214.9×225.1 厘米
布拉格 国家美术馆

象主义的图案或色彩，而后又在更加自由奔放的野兽主义里涉猎了一番。《蓝山，84 号》（图 323），就是一件浪漫的点彩派作品。他把色点组织在几个大的、平涂山形和树形的轮廓之中。骑士的轮廓清楚，呈正面化组成一幅运动的图案。技法上的特征，可以追溯到高更的色彩空间和修拉的点彩主义；其装饰的程式，提示了新艺术运动的东西。从这幅画到《构图，2 号》（彩图 58）只是走了一小步。在《构图，2 号》里，骑手和其它人物，已经变成色点或线条图案了。画面的空间，排列着颤动的、急速运动状的色块，故事也就淹没在这抽象的图案之中。此时，已经在吸取野兽派色彩组织含意的康定斯基，开始用从音乐那里得来的加标题的方法来表达意图，像“构图”、“即兴”、“抒情”等等。大约在 1910 年，他画了一幅粗野、激荡，色彩和线条形状相互穿插的水彩。从这幅画开始，所有的描绘性和联想性的要素似乎都不见了，大概这是抽象表现主义形式的第一个例子。这幅画是不是康定斯基画的第一幅全抽象绘画，看来这个问题似乎永远不会有答案了。但是，毫无问题，是他给了这一类型的绘画以原动力。他运用了与音乐相类似的性质，发现了抽象表现主义的课题，这个课题就是：艺术家的意图，要通过线条和色彩、空间和运动，不要参照可见自然的任何东西，来表明一种精神上的反应或决断。

毕加索、勃拉克、格里斯和其它人的立体主义，肯定都是回想、概括、几何化或重新组合自然界中的题材的，不论是人物、静物或者画室的内景，都不例外。德劳内的《同时并置的圆盘》和库普卡（Frantisek Kupka）的《红和蓝的赋格曲》（图 324）以及《不定形，两个色彩的赋格曲》（彩图 77），代表了在这个程度上的大多数非描绘性绘画的立体主义的例证。在 1911—1912 年，第一次出现的像蒙德里安的第一幅风景那样的东西，才叫做抽象（《开花的树》，图 325）。俄国人马列维奇的至上主义构图，推其日期当在 1913 至 1916 年之间。康定斯基在第一次涉足于抽象之后，就不再继续坚持

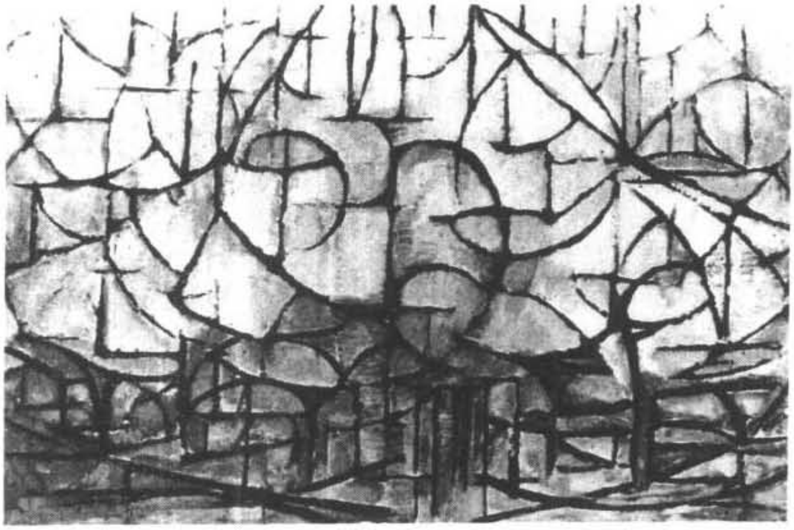


图 325
蒙德里安
《开花的树》 1912
65.1×74.9 厘米
纽约 私人收藏

这个方向，但在 1912 年的作品《带黑色的弓形，154 号》(图 326)中，特定的主题和视觉的联想都消逝了。这幅画中所显示的猛烈冲突的动势和紧张，是色彩和形状的互相冲突和紧张，犹如某种星际大战似线条的冲突和紧张。从这一点出发，艺术家继续创作了一系列的抽象表现主义绘画杰作。在 1913 年以后，由于第一次世界大战的压抑感，又使他偶尔回到重新介绍客观物体上来，如《即兴 30，(大炮)161 号》(图 327)，只是这种物体愈来愈变得稀少。事实上，



图 327 康定斯基 《即兴 30(大炮);161 号》 1913
芝加哥艺术学院



图 326 康定斯基 《带黑色的弓形，154 号》 1912
188×195.9 厘米

这种大炮，以图画的抽象要素去表现爆炸破坏的感觉，已没有实际必要。在这里再介绍一下1914年他的大型季节系列画《秋》和《冬》(彩图59和60)。《秋》的色彩更为浓重得当。《冬》在小碎色块的加速运动和旋转、交错、飞溅式的线条方面更为活泼、生动。艺术家通过表现手法，甚至是抽象手法的描绘力量，提示了季节的某些特征。

1914年，战争迫使康定斯基返回俄国，不久以后，他的另一段漫长而又多产的生涯开始了。回顾青骑士其它一些成员在1914年的作品可以看出，并不是共同的风格上的原则把有关人员聚集在一起，而是一帮年轻艺术家，出自对新探索的热情，出自有统一的反对目标，才组成了一个松散的团体。除了个人之间的友谊外，他们的追根寻源的成熟的头脑，以及康定斯基的个性，给了这个组织以内聚力和方向。由康定斯基和马克所编辑的年鉴《青骑士》，于1912年出刊，成为这一派观点的论坛。年鉴详细讨论了毕加索和马蒂斯在巴黎的探索，记载了这个新的德国艺术团体的目标和冲突。在新文化的创建中，以及在对待绘画的新态度中，其重要性就在于各种原始和天真艺术(naive art)的影响。

马克（1880—1916）

青骑士画家马克在精神上最接近德国浪漫主义和抒情的自然主义传统。1917年在巴黎，他从梵·高的绘画那里，为他自己的根深蒂固的犹豫和痛苦的灵魂，寻求个人答案。他还寻求了他的自身和他在画中所表现的周围世界之间的内在和谐，他在动物的形式中找到了这种和谐。特别是马和鹿。他早期动物画的起伏运动，在很大程度上是得自新艺术运动中一直都很重要的传统。大约在1910年，通过他的朋友画家麦克，他发展了对色彩的兴趣，出现了大片的色块。他的色彩美丽丰富，同时也表现了他所寻求的和谐。1910年的大型作品《蓝马》(彩图61)，是马克早期曲线风格的杰作。有三匹色彩辉煌的蓝马，从色彩同样鲜明的红、绿、黄色的风景中，雕塑般地突出来。艺术家在这里运用了极为特写的视点，马的身体填满了绝大部分画布。地平线很高，红色山丘的曲线重复着马的侧影和曲线。虽然马的造型具有一种从背景里突起的浮雕效果，但动物和环境之间，并没有真正的空间上的不同，只是天空画得比较柔和，不是很结实，为的是创造某种距离的幻觉。事实上，艺术家还在前景和马的后面用了两根树干和几片绿叶，把前景和背景联系到了一起。在这时，马克的色彩具有一种特别的象征，而不是描绘性的功能了。他认为蓝色是男子的本色，健壮而且生气勃勃；黄色是女子的本色，文雅而宁静，富于观感；红色是暴力和沉重。这些色彩的混合产生绿和紫，而且在画布上彼此有一定的比例。“色彩作为抽象造型”，独立于主题之外，呈现出精神上或物质上的重要含意。

虽然马克与康定斯基在一道密切工作，而且也知道康定斯基那历史性的试验，但他从来也没完全抛弃过可以认识的主题。只是在他短暂生命结束之前的一段间隙里，有一幅速写证明他最后在朝着抽象变化。这幅速写画在1916年他在战斗中阵亡时随身携带的笔记本上。尽管动物的题材本来是由于他喜欢动物而引起的，但对他来说，不久便成为一种象征，即象征着许多表现主义画家所追求的更为原始和质朴的生活。

在1911—1912年间，他吸取了立体主义的一些思想和形式，发现可以把它们用到自己的神秘和诗意的色彩概念之中。马克对于艺术的态度是宗教式的，可以说是以多种信仰式的态度来对待的，虽然在他的绘画中只提示动物被和谐地同化在自然之中，从来也不涉及到人。马克和麦克在1912年一同在巴黎访问了德劳内，同一年，又被意大利未来主义者在慕尼黑的展

览所打动。除了有康定斯基的范例之外，由于德劳内的抽象多色的艺术以及未来主义者对于立体主义者结构运用的影响，就出现了他自己的成熟风格，可悲的是，只允许他探索了两、三年左右。

在《马厩》中（彩图 62），艺术家把他早期曲线式的图案，与一种新的矩形的几何性结合了起来。马聚集在呈正面的平面里，并被肢解而又重新组合成抽象的色彩块块：它们这时在画布上表现呈扁平的形状。形式是平行于画面来组合的，而不是在有限的深度里倾斜布置。这种处理，是根据德劳内在《窗户》和《圆盘》的系列试验而来的。但在这个阶段，马克的绘画远远不如德劳内抽象。他们精力充沛的感受力，使他们与未来主义者的作品看齐。马克这个时期的色彩，已经形成一种半透明性，超过了他早期想要的任何东西。急剧的变态感，是因为色彩对色彩的作用，并不是解了肢的几何形状。强烈而富于光感的蓝色、红色、绿色、紫色和黄色，在结构和空间都统一的平面上闪过，创造出一种令人目眩的幻觉效果。这些效果有时是变化的，有时是哥特式彩色玻璃的透光或色彩，有时是镜面大厅所造成的细碎的色彩饱和形象的无穷反射。马克这个阶段的用色得益于麦克。他经常用人在商店橱窗的反射现象为课题，当成空间变形和形象复合的手段。

在 1913 年，马克又突然回到一种实际上对他来说是很严格的风景画上来。但是，他的主要方向，是更多地抽象和对冲突世界的描绘。他的作品提示出一种无限扩大的动势和黑暗毁灭的预兆。犬牙交错的对角斜线呈十字交叉，好像是机枪的火力；树木倒下，仿佛被雷电轰击，它们本身被毁灭了，也毁灭了无可指望的鹿和马。马克加紧了搞未来主义的速度，而且加强了抽象形式的冲突，甚至动物的牺牲也描绘得淋漓尽致。艺术家的下一个阶段就是含蓄，这体现在一幅几乎是全抽象的《战斗的形》中（1914，彩图 63）。在这里，黑色的造型和红色造型之间，光明与黑暗之间，进行激烈的战斗，使马克又回到了曲线的图案上去。在这种无具体形象的绘画中，马克几乎完全转向抽象的表现主义。形式被赋予一种活力，在最后的遭遇战中，呈现出一种疯狂暴力的特点。

麦克（1887—1914）

艺术家参与什么运动，都是被历史的偶然事件卷入的，不见得都是坚定的个人信念。在这方面，桥社的情况尤其如此。。桥社通常被视为表现主义，但却包括了动机极为不同的一些艺术家。因此，当中的一些不太知名的成员，情况也是各异的。门特（1877—1962）是康定斯基的一位很有魅力的装饰画学徒；卡本东克（1889—1957）把立体主义的结构，运用到他个人对于天真绘画或原始绘画的解释上来；而库宾（1877—1959）却是一位书画印刻艺术的象征主义者。他的艺术，可以使人回顾起十九世纪的浪漫主义。而作为主要人物的麦克，虽然与马克有过密切的接触，而且还影响过他，大概还不能认为麦克就是一个完全的表现主义者。

麦克像马克一样，都受康定斯基、德劳内、和未来主义的影响，大概更直接地是受到高更和马蒂斯色彩概念的影响。因为他于第一次世界大战开始后的一个月，即 1914 的 9 月死去，所以他的成就，只能从他这四年中的作品来评估。

麦克经过一些出自野兽派和立体主义动机的半抽象习作之后，开始用高调子的色彩来绘制城市风景，用的是冲淡了的油画颜料，很接近水彩的效果。三联画《大动物学公园》（1912，彩图 64），是一幅生动的变形画。他把所熟悉的的景象变成半透明色彩的仙境。画里的空间是以叶子和建筑物来限定的，这得自塞尚后期的水彩画。人们可以感到，从雷诺阿、修拉、马蒂斯那里来的折衷气氛的影响。艺术家很容易

从建筑那样的抽象手法，转化成动物和前景人物那样的严格描绘的手法。但这作品是统一的，虽然在它的造型上具有异种风格：有一种统一的情绪，欢快、明朗、有魅力而消闲，因为它渗透着天真的欢乐。

麦克偶尔也探索抽象的组合，但是，在他生命的最后两年，其主要兴趣乃是城市风景和具有装饰性色彩的印象。文雅的女士们和绅士们在公园中游逛，或者在光彩夺目的商店里赏物。在这类题材的大型画稿里，显示出他特别喜欢窗户象镜子似的效果，以这一效果为手段，把街道的透视空间，变形成立体主义的空间效果。

最后一批作品，受到和他在1914年春同往突尼斯做短期旅行的克利的影响，反映了一种得自马克后期作品的立体主义的结构精神，而这些作品本身又有麦克色彩的和谐。《有牛和骆驼的风景》(图328)，比他的城市风景或突尼斯水彩画在色彩上更为柔和。动物依然被描绘得一丝不苟，但是，动物处在色彩组合得十分美丽的风景中，加上安排严谨的几何形式，具有一种忧郁的田园牧歌和浪漫主义的情调。麦克激动人心的突尼斯水彩写生，走到了抽象色彩探讨的边缘，但他从来也没有满足过，这一点克利是知道的。

雅弗林斯基（1864—1941）

在雅弗林斯基决定当画家之前，他以俄罗斯帝国近卫军官之职，开始了他的生涯。他在莫斯科学习完毕之后，就在慕尼黑注册进入阿兹贝(Azbe)的学校，在那里认识了康定斯基。尽管他不算是青骑士的正式成员，但他同情他们的目标，并且继续与康定斯基密切交往了好几年。在战后，他与康定斯基、克利和费宁格一道成立了《四青士》(Die Blaue Vier)。

在1905年，他是用野兽派的调色板画画的，而后几年的裸体素描，暗示了马蒂斯的画风。《包红头巾的海伦》(彩图65)，就可能受了马蒂斯题为《绿色的条纹》(见彩图28)的马蒂斯夫人肖像的启发，从色彩的图案来看是有关系的。但是，他体现了一种不同的情绪，一种宗教特

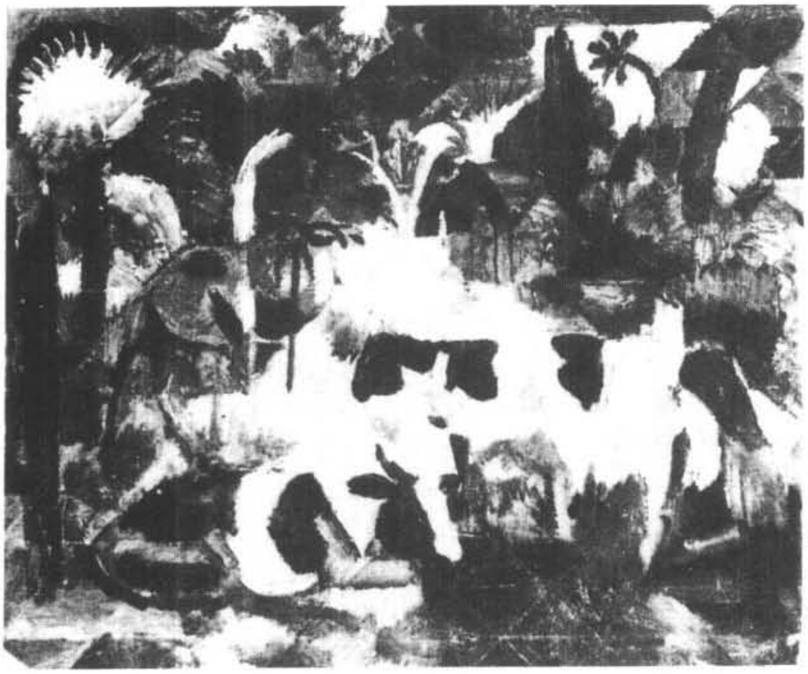


图328
麦克
《有牛和骆驼的风景》1914
47×54厘米
苏黎士　艺术馆

色的忧郁忏悔的描绘和反应，在雅弗林斯基的作品中是很明显的。大约在1910年，他停留在原始题材的头像上。从那以后，他以神奇般的劲头进行探索（《自画像》，图329）。《图兰多夫人》（图330）是一件早期的实例，在手法上把俄国农民画和俄罗斯——拜占庭的神像画结合起来，后者在特征上愈来愈占主导地位。在1920年代的头像中，几何形体的感觉变得十分强烈。但是，到了1930年代，几何性就逐渐松散了下来，艺术家把线条的结构，融化成强有力的抽象笔触。

雅弗林斯基的绘画，在德国表现主义绘画中形成一种奇异的、在形式上是独立的现象。作为一个缩影，它们可以成为当代艺术发展的一个梗概，因为他从色彩主义转到包豪斯的几何性，然后几乎是抽象表现主义的个人形式。但是，从开始到结束，它们也保持了一种内心幻象的强烈观念，即康定斯基视为表现主义之精髓的内在精神力量。



图330 雅弗林斯基《图兰多夫人》 1912
58.4×50.8厘米 瑞士 洛迦诺 安德里亚斯·雅弗林斯基藏



图329
雅弗林斯基
《自画像》1912
54×49.8厘米
瑞士 洛迦诺
安德里亚斯·雅弗林斯基藏

第八章　立体主义的传播

1911年，毕加索和勃拉克正在一起工作，他们亲密无间，工作几乎难解难分。当时毕加索在艺术上的发展，相对而言比勃拉克要更快些，一般来说，在个性上也更丰富多彩。虽然他谢绝官方沙龙的展览，但在当时的评论家中，他还是很有名气的。因此，在他们的合作中，毕加索就更广泛地被尊为占主导地位和富于独创精神的人物。勃拉克的重要作用在于，他是一个很得力的搭当。他在发展立体主义方面，应该占首要地位的某些主张，只是逐步才认识到的。在前一年即1910年，有另外一些立体主义者异军突起，开始将自己的个人态度系统化，打算要扩大这种风格的地盘。这中间，格莱茨和梅占琪（Jean Metzinger）也就发展成有才能的立体主义评论家和发言人。他们在1912年出版的《论立体主义》一书，是他们为该运动提供的第一批重要的理论著作之一。格莱茨和梅占琪定期与德劳内、莱歇、福康尼尔（Henri Le Fauconnier，1881—1946）在社会主义者作家梅瑟里奥（Alexandre Mercereau）的家中会面。星期二的晚上，由《诗歌与散文》杂志在里拉咖啡馆组织会议。在咖啡馆里，这些画家与年长的象征主义作家、年少热情的评论家相会，如阿波利奈尔和沙尔蒙（Andre Salmon）。当勃拉克会同毕加索一起逃避法国官方沙龙展出的时候，这第二组立体主义者就迅速地得到注意，并开始产生实质性的影响，不仅对法国，而且对德国，尤其是对“青骑士”艺术家都是如此。

在1911年的独立沙龙上，这一派人把他们的作品挂在一起，其中还包括另外一些持同情态度的艺术家，如：劳伦琴（Marie Laurencin）。立体主义者的作品集中展出，引起了一片轰动，遭到了大多数评论家的强烈攻击，但却有一位热情的维护者阿波利奈尔。随着立体主义在官方场合的抛头露面，许多派别的作品相继展出。立体主义雕塑家阿基本科在布鲁塞尔的独立艺术家沙龙也展览了一些作品。虽然毕加索和勃拉克并没有参加1911年的沙龙，但他们的创新是人所共知的。勃拉克在1909年的沙龙里，展出了他的立体主义作品。在画商坎维勒（Kahnweiler）和尤德（Uhde）的美术馆里，可以看到这两位艺术家的绘画。德劳内和梅占琪都认识毕加索。梅占琪早在1910年就写过关于毕加索新作的稿件，特别给他指出如何发展多视点以及抛掉文艺复兴时代的透视法。阿波利奈尔在毕加索和勃拉克以及其它艺术家之间，起着重要的纽带作用。

1911年以来，阿基本科和弗里斯内加入了格莱茨、梅占琪一派，同毕卡比亚（Francis Picabia）和阿波利奈尔的朋友劳伦琴在一起。维龙（Jacques Villon）、杜桑（Marcel Duchamp）和杜桑-维龙（Raymond Duchamp-Villon）三兄弟、捷克人库普卡以及西班牙人格里斯也加入进来了。从1906年以来，就在名为洗衣船（Bateau-Lavoir）的老公寓里同毕加索为邻居的格里斯，早就知道了毕加索立体主义的起源，然而他本人在这个时期的大部分时间里，只能证明是一个聪明的画图师，仅仅给杂志画点讽刺性的图画糊口而已。但是，他必须勤勤恳恳地学习，因为当时他要把他的《毕加

索肖像》，最后提交到1912年的独立沙龙去。他的作品，是一次精妙的有个性的立体主义表演。在这一届沙龙上，立体主义已经被认为相当不错了。国民议会曾提出抗议，反对立体主义的影响。与此同时，他们的影响在国外也逐渐稳步扩大。通过在德国、俄国、英国、西班牙和美国的展出，他们的作品已经广为人知了。1911年，意大利的未来主义者，已经把他们的立体主义的表现主义变异带回意大利。1912年，康定斯基在《青骑士》里发表了勒·福康尼和其他立体主义者的作品。在同一年，克利和马克、麦克稍晚些时候在巴黎的画室访问了德劳内，并且把一些思想带回了德国。

在1912年，不光是未来主义者，而且还有其它一些艺术家，开始把原来的立体主义概念推向一个新的极端。德劳内在发展他的“色彩的同时并置”艺术，这是以某些色彩理论家的思想为基础的，如舍夫茹尔，他对修拉、西涅克以及新印象主义具有强烈的影响。除了这些研究之外，抽象风格也在增长，阿波利奈尔给它起了个名字叫“奥弗斯主义（[orphism，相传以 orpheus 为开祖的一种神秘宗教及其仪式，此外已有转意]。1912年10月在拉包蒂美术馆举行了一次大型的展览，取名为“黄金分割”(Sec-tion d’ Or，大概是维龙起的)，参加人有杜桑、毕卡比亚和库普卡，可以很明显地看出他们在朝着新的方向移动。1912年荷兰画家蒙德里安来到了巴黎，他已经开始用立体主义的方格子，做为结构构成的一种基本抽象类型。朝着完全抽象的运动，是一个同时并进的过程。在1911到1913年之间，俄国有拉里昂诺夫发明了辐射主义(rayonnism)；马列维奇正在致力于至上主义（suprematism）的工作。

在1912年到1913年间，不仅出现了格莱茨和梅占琪的著作《论立体主义》，而且还有阿波利奈尔的《立体主义画家》和其它论文，以及由沙尔蒙、奥卡迪（Olivier Hourcade)、雷纳尔（Maurice Raynal）写的有关章节和其它评论。这些著作追溯了立体主义的起源，并试图对它的本质下个定义，与文艺复兴的透视绘画划清界限。但是已经习惯于艺术运动和风格时起时落的今天，也很难适应立体主义的发展速度。从1907——1908年，毕加索和勃拉克开始的独立探索，到1912年变成一个世界范围的运动。它的历史还在书写之中，它的发展就已经向不同方向分枝了：朝着抽象、朝着一种新的表现、甚至朝着一种写实性的新概念前进。

立体主义雕塑

虽然布朗库西的贡献是独一无二的，尽管他生性奇怪孤僻，但他对于“绝对”的追求却不是孤立的。野兽主义和立体主义在绘画中的革命，有相应的雕塑中的革命互伴随，虽然人物雕塑的传统还在负隅顽抗。作为毕加索和勃拉克试验、探索的成果，立体主义绘画于1910年废除了三度的立体造型；强烈的色彩已经退居于一种接近调和的柔和色彩之后；其主题(通常是人物或静物)也已经让位于线条相互穿插的几何形状，通常是透明的平面，在画面的正面里，以有限的深度呈格子式的运动。

相应的问题在于，通过剥掉文艺复兴传统所妄加的东西，来探讨雕塑形式的基本东西。布朗库西继续这种探讨，而年轻的富有试验精神的雕塑家们，不如画家对立体主义革命那样熟悉。由于空间分析的严格几何性，立体主义好像立即就可以运用到雕塑问题上去。第一批立体主义的雕塑家，不仅受到了立体主义绘画的影响，而且也像立体主义画家一样，也发现了非洲的原始雕塑。毕加索在1907年的木雕，就已经显露出非洲或者古希腊雕塑的影响，而《费尔南德·奥利维尔头像》(见图217)，就是要把立体主义的绘画头像，转化成雕塑头像。

阿基本科（1887—1964）

阿基本科坚持认为，应该优先把他当成先驱立体主义雕塑家。他生于俄罗斯的基辅，在1908年他去巴黎之前，在基辅和莫斯科学习艺术。1910年，他在德国不同的城市里举行展览，并在巴黎开设自己的雕塑学校。他的最早的作品，显示了立体主义的影响，例如，《坐着的黑色躯干》(1909，图331)。他运用公开提示几何结构的手法，给优美回转的人物一种坚实感，以免由于变成纯装饰性的东西，而落入新艺术运动的巢穴。1912年，阿基本科已经弄清了立体主义对雕塑所具有的含意，而开始在人物的体量上打开透空。这一举动，使“雕塑乃空间所环绕的实体”这一历史性的概念颠倒了过来。在《行走的女人》(图332)中，雕塑的人物变成了一系列被实体的外轮廓所限定的透空或空间的形状。1913—1914年，阿基本科把新的拼贴技术运用到雕塑上，为雕塑做出了又一贡献。为制作这一结构构成，他运用了各种各样的材料，像木材、玻璃和金属。虽然在随后几年所构成的《梅德拉诺》人体（图333)，有些倾向于矫饰而不自然，但他所创造的这套技术却脱颖而出。他把雕塑看作组合空间的构成，而不是组合体量的旧传统，那是十分重要的。

毕加索的构成或装配，比阿基本科的《梅德拉诺》构成要更先进。但是，后者的立体主义人物，其影响更为直接。首先是因为它们在很早就广泛进行过展览，其次，是这些作品所采用的立体主义原则，应用在人们长期熟悉的主题上，即使看上去把体量—空间的含意颠倒



图331 阿基本科《坐着的黑色躯干》1919 青铜 高30.5厘米 亚历山大·阿基本科夫人藏



图332 阿基本科《行走的女人》1912 青铜 高67厘米 亚历山大·阿基本科夫人藏

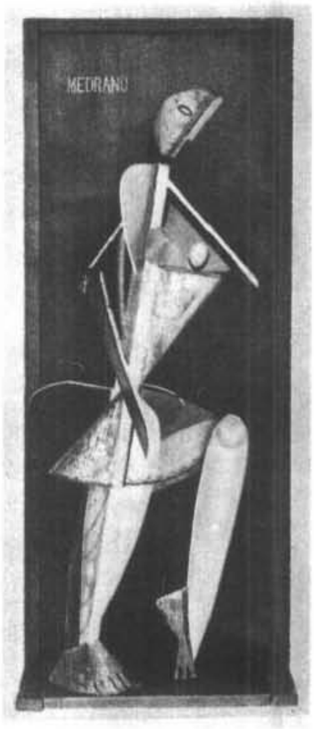


图333 阿基本科《梅德拉诺》1915 油漆马口铁、玻璃、木材和油布 高125.7厘米 纽约所罗门·R·古根海姆博物馆

了一下，还是比较容易得到理解的。阿基本科的贡献，完成于1910和1920年之间，当时他与立体派画家密切接触。在那些日子以后，特别是在1923年迁居美国之后，他的雕塑又恢复了一种快乐而优雅的造型形式，基本上是表面装饰的立体主义艺术形式。

杜桑－维龙（1876—1918）

在第一批立体主义的雕塑家中，最有潜力、可能也是最能完成任务的艺术家就是杜桑－维龙。不幸的是，他在1918年就早逝了。他们兄弟姐妹六人，其中有四个人成为艺术家。他的弟兄是画家杜桑和维龙，他的姐妹是画家苏珊·杜桑(Suzanne Duchamp)。杜桑－维龙起初学医，但在1900年放弃医学而从事雕塑，一年后，他的作品在国家沙龙里展出。和他的同辈一样，首先是受罗丹的影响，后来他很快地转入了立体主义者的轨道。他的头像《波德莱尔》(图334)具有古代雕塑的宁静和概括。头骨式的人像均衡和简化得十分清晰而有力，不时透出多那泰罗雕刻的基督教殉道者的苦行僧式虔诚的力量。可以从两个头像中，追溯出艺术家向自己的抽象见解转变的途径。即《麦琪》(见图198)和《戈塞教授》(图335)。从《麦琪》看，面部已经变形成了一种面具，凸出的眼睛、蒜头鼻子、深深切入的眉宇、嘴和下巴，抛开它所表露的漫画式的含意，它有一种催眠式的效果。作品《戈塞教授》已完全失去了人性，成为非洲或大洋洲部落的粗犷面具，从它的几何风格化和高度的技术完美性中，得到了表现的力量。

《坐着的女人》(图336)，把传统的文艺复兴扭曲姿态和平面曲面综合起来，去寻求一种完美的三度空间的体验。在这件作品里，艺术家尽管还留有一种传统的雕塑空间，但它实际上已经在向着抽象移动了。最后一个阶段就是对于大《马》(图337)和《马头》(图338)的研究。从各种各样的初步方案里，可以追踪出杜桑－维



图334　杜桑—维龙　《波德莱尔》　1911　青铜　高40.6厘米　纽约　亚利山大·M·丙藏

图335　杜桑—维龙　《戈塞教授像》　1918　青铜　高12厘米　纽约　沃尔特·帕赫夫人藏

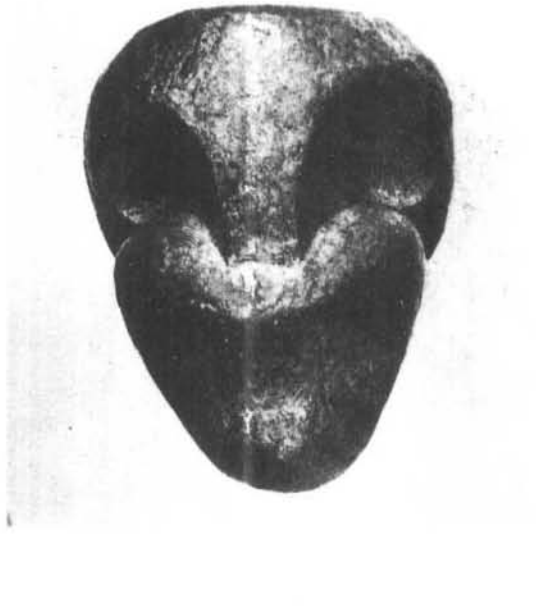






图 338　杜桑—维龙　《马头》　1914
青铜　高 48.3 厘米　费城艺术博物馆　路易斯和沃尔特·阿伦斯堡收藏

图 336　杜桑—维龙《坐着的女人》　1914
青铜　高 65.4 厘米　康涅狄格　纽黑文耶鲁大学艺术馆藏

龙思想的发展，即从流动的、曲线的、相对有代表性的形式，到最后的抽象，也就是把所有要素，形成一种强有力的状态。这些要素，有倾斜的平面、运动的和展开的凹凸形状，还有把空间综合进雕塑的体量中去。因此，尽管杜桑－维龙的探索和结果是很不一样的，但他所追求的实质却与布朗库西殊途同归。继续剥去多余的细部，最后达到了完美的雕塑体验。头像成为与形状、线条、容积有点关系的面具(《戈塞教授》)。尚可辨认的马和骑手，在空间中扭曲着，变成了《马》的抽象空间机器。



图 337　杜桑—维龙　《马》　1914
青铜高 39.1 厘米　纽约　小埃德加·考夫曼藏

利普希茨(1891—1973)

没有别的雕塑家能像利普希茨那样去探索立体主义的雕塑，在他漫长的生涯里，只有立体主义这一个篇章。利普希茨于 1891 年生于立陶宛，1909 年来到巴黎，并在巴黎美术学院和朱

利安学院学习。1913年，他认识了毕加索，开始参与立体主义的活动。他与格里斯特别密切，同时还有莫迪利阿尼和马蒂斯。1913年，他把某些几何风格引入了一系列的人物雕塑之中(图339)。到1916年，产生了更为广泛多样的立体主义作品；用石头、青铜和木料构成。在大型的《头像》(1915，图340)之中，其面貌已经属于抽象范围了。一个矩形的体量，与一个中部有斜脊的体量贯穿，升起两条曲面的、反向的水平的台沿，暗指眼睛、眼眉和耳朵。但其整体，基本上是线条和体量互为穿插的结构，形成了第一批成功的立体主义雕塑。

在1915和1917年间，利普希茨在他的石雕和木制构成中，获得了他最大程度的抽象概括。他总是表现一种含蓄的人物，但这时已经简化成一系列垂直和水平的面，彼此相互贯穿，并带有某种曲线轮廓的对位(图341)。除了这些雕塑所表现的古典宁静感之外，利普希茨既不满意它们的抽象也不满意它们的矩形严整性。所以在1917年，他开始将人物复杂化，同时推出了更大的体量。从这年起，经过1920年代的初期，他的雕塑包含了一种很复杂的性质，既有丰富性又有纪念性，经常呈现一种特殊的情绪或个性。从1920年代以来，他创作了一些最有纪念性的立体主义作品，如《生活的欢乐》(图342)。

对利普希茨而言，立体主义是一种解放因素。在1915和1925年间，他创作了许多重要的立体主义雕塑。他早期就认识到，立体主义在雕塑中就像在绘画中一样，能够起一种含意很深刻的作用。它是一种对雕塑形式的性质，从本质上进行再审查的手段。他主张，雕塑作品本身就是全部整体，不是对任何东西的模仿。利普希茨毕生维护立体主义的形式观念，虽然他的风格基本上是从几何立体主义出发的。

但是，在利普希茨的一些模型稿里(原是泥塑或青铜制的草稿)，有迹象表明，在1925年他希望从立体主义的形式中解放出来，希望发



图339
利普希茨
《持吉他的士兵》
1914
青铜
高76.2厘米
艺术家的产权



图340 利普希茨《头像》 1915 青铜 高61厘米 华盛顿特区 史密森协会 赫什奥恩博物馆和雕塑公园

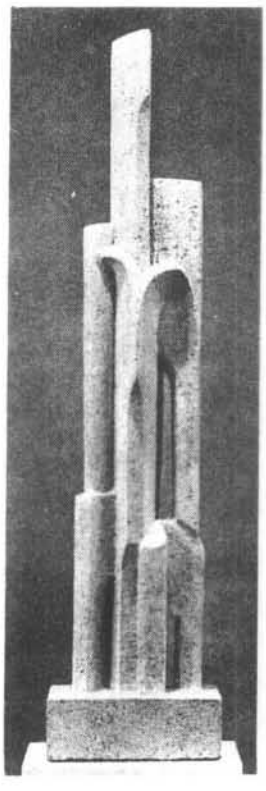


图341 利普希茨《站立的人物》 1916 石 高108厘米 纽约 所罗门·R·古根海姆博物馆





图 342　利普希茨《生活的欢乐》 1927—60 青铜　高 335.3 厘米　纽约　惠特尼美国艺术博物馆藏

图344　利普希茨　《普洛米修斯扼住兀鹰》 1944　青铜　高 236.4 厘米　明尼阿波利斯　沃尔特艺术中心

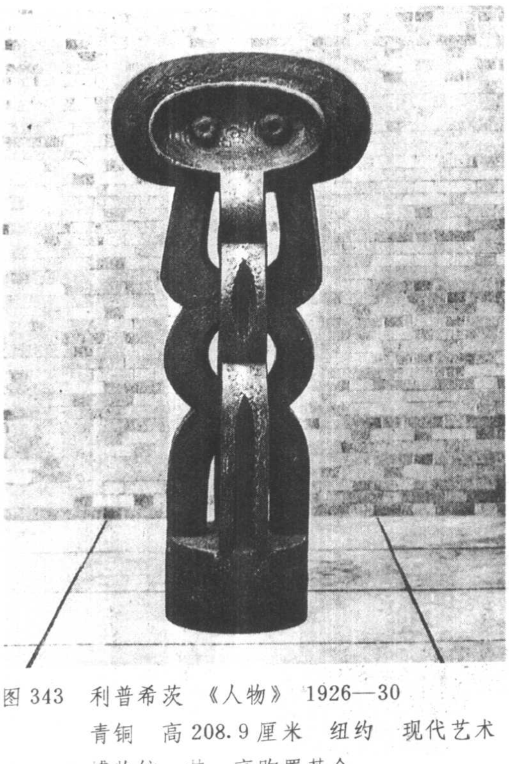


图 343　利普希茨　《人物》 1926—30 青铜　高 208.9 厘米　纽约　现代艺术博物馆　梵·高购置基金



图 345　利普希茨　《雅克与天使决斗》 1932 青铜　长 116.4 厘米　艺术家的产权

现新内容的主题，和一种新的表现。当艺术家开始创作他的透明雕塑时，机会就来了。他在一系列的试验中，把实和虚加以颠倒，这对后来的现代雕塑历史，具有重要的影响。还有一些探索，导致了1928年的《持吉它的斜依裸女》。它那结实的块块及弯曲的体量，预示了1930年代的主要作品。这件作品和其它一些作品，逐渐促使他打算要继罗丹之后，创作一件他自已的“思想者”。他像许多同辈的艺术家一样，本来是造罗丹的反，反对他那压倒一切的影响的。但是如今，他又开始认识到，罗丹还是他们的大师，是现代雕塑之父。从此以后，在他的雕塑中，表现内容就成了至高无上的东西，这就导致了他后来的作品自由奔放，具有巴洛克式的造型。具有纪念性的《人物》(图343)，是一件压倒一切精灵的、惊人的原始图腾。虽然对利普希茨来说，原始艺术只是一种爱好，他自已的灵感本来是出自古典的和圣经的源泉。

从1930年代中期起，他就对一个主题入了迷，这就是普罗米修斯和兀鹰。他为1937年巴黎的世界博览会，创作了普罗米修斯扼住兀鹰这件巨大的石膏作品。对他来说，这一主题象征了光明战胜黑暗，知识战胜愚昧。他以许多不同的方案，探索了这一作品，最终的作品制作于1944到1953年间。在这件实例中(图344)，立体主义的几何性，似乎已经被巴洛克式的、容积的曲线运动所取代，然而，他原来的立体主义的信条，仍然很明显地控制着实和虚的均衡。

另外一个始终都在吸引他的主题是拥抱。这在一定程度上表现了对性爱的热情，以及另一种对死亡的战斗。在《雅克与天使决斗》(图345)中，人物扭在一起，是爱与死的较量。1932年制作的《公牛和秃鹰》的斗争，象征被法西斯主义所统治的世界里的疯狂和残忍。1940年5月，随着德国对法国的入侵，利普希茨离开了巴黎，1941年抵达美国，并在此度过了余生。“飞翔”和“来临”这样的主题，保留在两件雕塑中成为纪念。这是1930年代表现他的恐惧和犹豫心情的早期方案，如今将其改变成一种迷人的感恩祈祷(《孩子归来》，图346)。这些作品的乐观情绪，在以后25年的作品中，一直可以明显地看到。最著名的大概就是《欢乐的圣母院(图347)，以及从1948年以来的一些作品。如他所说，当让他这个“诚心供奉祖先的犹太人”，去为基督教的圣母创作一个圣物的时候，他深受感动。最后达到的效果是，圣母的形状，被一个心形的曼陀林围绕着。这件作品，动用了他创作活动的全部经验。这件祭坛圣物的本质，在于它深刻地陈述了变形的概念，这一概念，在利普希茨的大部分生涯里，成了他的雕塑的中心。变换或变化的思想，涉及到了艺术家对于降生、生活和死亡的全部思考。欧罗巴〔Europa，希腊神话中的腓尼基公主〕吸取了公牛的形象，变成带有神性的人。杀死弥诺陶的狄修斯〔Theseus，希腊神话中的英雄〕，似乎自己就是他毁灭的一部分。雅克在与天使的格斗中吸

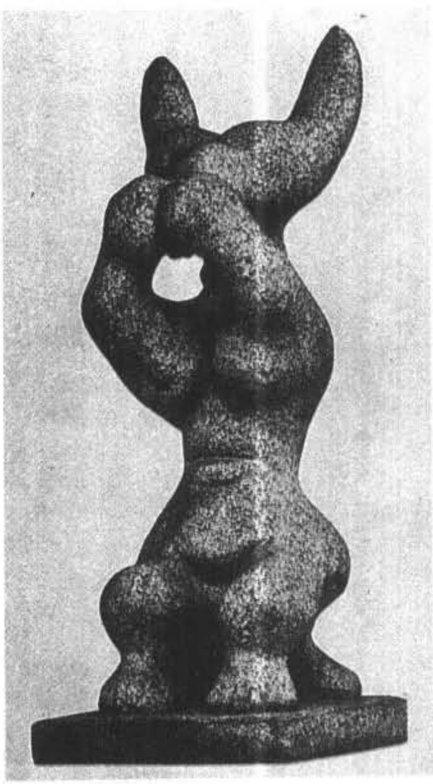


图346
利普希茨
《孩子归来》
1941
花岗岩
高116.2厘米
纽约
所罗门·R·古根海姆博物馆

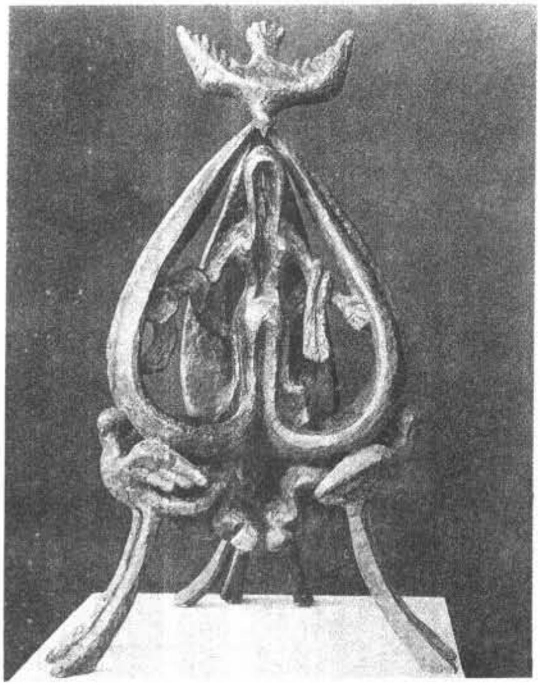


图 347　利普希茨《欢乐的圣母院》 1948
青铜　高 83.8 厘米　艺术家的产权



取了神灵，仁慈的圣母由于她变化成一个曼陀林，而象征了肉体和精神的变化。

《欢乐的圣母院》曾被改画成许多有关的形式，杰出的有《大地和平》(1967—1969)和《我们的生命之树》，这是给以色列斯科普斯山设计的，直到他逝世时尚未完成。在 1960 年代，利普希茨搞了许多大型的纪念物，有为哥伦比亚大学制作的《柏勒洛丰驯服天马皮加苏》(图 349)；为费城市制作的《人民的政府》都已完成。在这些巨制的中途，他总是不断地搞一些小型的自由草稿，以动人的坦城和热情，努力把自己的思想表达出来。

劳伦斯(1885—1954)

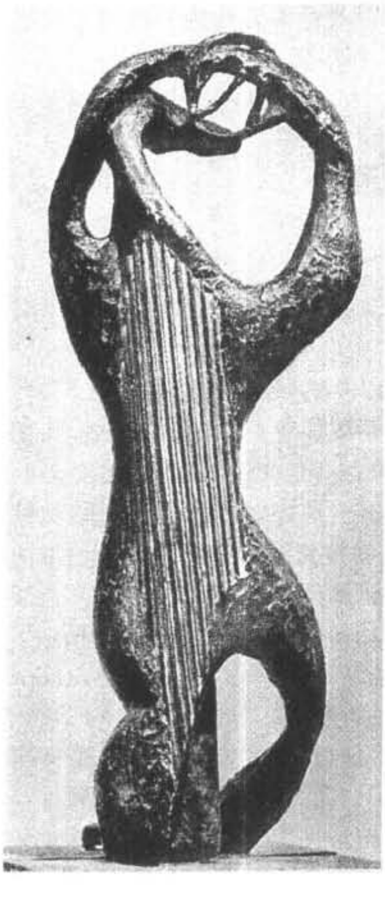
劳伦斯(Henri Laurens)的立体主义雕塑，不论是静物还是人物，普遍地保持了一种明确的主题观念。劳伦斯出生、生活并死在巴黎，是巴黎画派的一个稀有的现象。他在一个房屋装修作坊里学徒。像勃拉克一样，他吸收了某些装饰技术，后来又带到了他的雕塑中去。事实上，他在1911年认识了勃拉克，当时勃拉克正在探索分析立体主义。他们二人彼此倾心，保持了终生的友谊。劳伦斯在雕塑里常常运用色彩，可以用他与画家的密切接触来解释这一点。他常把美丽而清雅的色彩综合进低浮雕(彩图66)或独立树起的石头块体上去。许多立体主义雕塑家都探索过色彩，就像画家追求浮雕和拼贴效果一样。对劳伦斯而言，运用色彩则有特殊的意义。从古代到文艺复兴，在雕塑里运用色彩可以说有久远的传统。他强调指出，色彩的功能在于消除雕塑上光的变化。他解释说："当一件雕像是红、蓝或黄色的时候，它就保持其红、蓝或黄色。如果没有色彩，在光影的变

图 349　利普希茨《格勒洛丰驯服天马皮加苏》(为哥伦比亚法律学院的委托作品所制作的草稿　1969　青铜　365.8　厘米　借自华盛顿特区　史密森协会

化之下，雕像就要不断地变化。在雕像上设色的目的，是要使雕塑具有他自身的光”。

劳伦斯是一位很好的设计师和书籍插图画家。他喜欢毕加索，在1915年他们就已经友好相处了。他为迪亚列夫(Diaghilev)的俄国芭蕾舞剧设计布景。在1920年代，他放松了早期立体主义作品比较严格的几何性，并发展了他有个性的曲线立体主义的形式。首先，用直线的形式来均衡曲线要素。但是，待到这十年之末，他的兴趣便转移到创造弯曲的容积、以及后来的圆形流畅运动的韵律上。暗含的特定主题在逐渐增加，经常取自古典的神话。1937年的《安菲翁》〔图350，希腊神话，底比斯国王，宙斯之子，用竖琴的魔力筑成底比斯城〕，结合了极端自由的有机形状，可以与毕加索超现实主义的骨头式人物相并提。它带有整齐平行的线条图案，使人想起这个宙斯的儿子那有魔力的竖琴。对于容积的探索，在《蹲着的人物》(《夜》，图 351)中达到了最高峰，作品中所表现的，是对膨涨着的容积作奇特而有些吓人地压缩。通过这种手法，艺术家表现了一种黑暗、忧郁的沉思情绪。

虽然劳伦斯在他的人物、神话或寓言等比较明显的主题里，介绍了一种有个性的因素，但他在自已整个雕塑生涯中，基本兴趣仍在于造型和表现的手段，首先是立体主义的形式，而后是巴洛克式的容积在空间里的运动。在这一点上，他与 1920 年代以后的利普希茨是不同的。他愈来愈转向表达他的主题思想上去，或者取自古典的神话、旧约和新约，或者取自他个人的烦恼和欣喜；然而逐步占主要地位并指导着他的乃是造型手段。



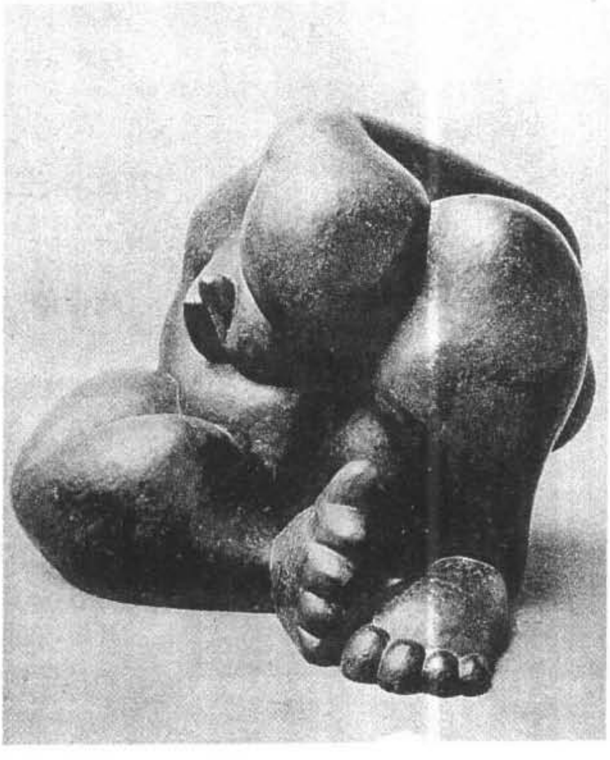


图 351 劳伦斯《蹲着的人物》(《夜》) 1936 石 92.7×44.1×53 厘米 巴黎 国家现代艺术博物馆

左图 350 劳伦斯《安菲翁》1937 青铜 高 40.6 厘米 纽约 马尔巴勒美术馆

扎德金(1890—1966)

扎德金(Ossip Zadkine)的立体主义雕塑虽然从一开始就带有表现主义的情调，但他从未抛弃过立体主义。1890年扎德金生于俄国的斯摩棱斯克，1909年到巴黎，正是立体主义草创之际。1920年以后，他的立体主义呈现出匠心经常的装饰性曲线特点，同时也常常显露出对于材料质地如木材、青铜和石料的浓厚兴趣，追求表现出材料的本质。一件大理石作品《母与子》(图352)，表现出他第一批作品厚实和严谨的特点。人物中的实和虚相互变换；在整体上组织得极为紧密。但是，对形式要素的兴趣，并没有防止母与子关系的一种紧张状态，使这件作品基本上还是主题性的作品。

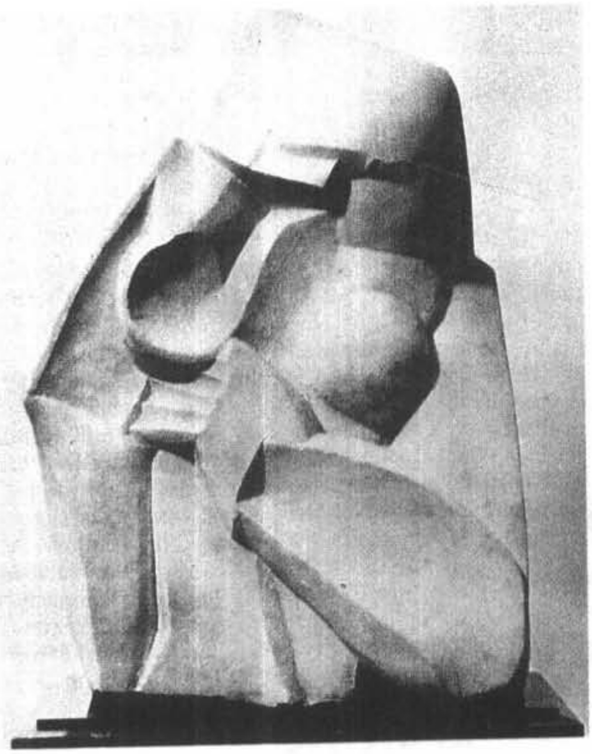


图352 扎德金《母与子》(《形和光》) 1918 大理石 高60.3厘米，华盛顿特区 史密森协会 赫什奥恩博物馆和雕塑公园

扎德金对木料这种媒介有一种特别的好感，在他的木雕中，保持着细密生动的树形躯体(《女躯干》,1928)。后来的雕塑作品愈来愈倾向于手法的表现，包括精雕细琢的几何形和曲线形(《站立的人物》,1925—1928)。虽然他的人物是由半建筑性的碎片以多种方式构成，实体被在表面上起作用的空虚和线条所穿插，它们基本上仍然是人类的身体——演员作姿势、扭动和痛苦。

立体主义对于雕塑是一个最伟大的解放力量，它打开了通向各种主题的道路，而不只是人体。它为全抽象引路；它把雕塑定义成体量、容积和空间的艺术；它在利用和扩展这些因素当中，开拓了新的局面。在雕塑中，如同在绘画中一样，立体主义从来没有真正死亡过，它以这种或那种形式，去影响世界各地持各种态度的年轻雕塑家的作品和思想。

立体主义绘画

格里斯(1887—1927)

格里斯1912年的《毕加索肖像》(图353)，与1909年的几幅毕加索头像有相似之处，头部与周围空间的关系都是交错不定的(见图218、219)。但是，却有一种数学式的控制关系，这种控制是毕加索、勃拉克或其它艺术家所追求的东西，与任何事情都是无关的。从这一幅单色画开始，格里斯开始向带色彩的程式过渡，预示了勃拉克和毕加索综合立体主义绘画(Synthetic cubist painting)的发展。作品《拉维南广场》、《窗前静物》(彩图67)就是立体主义的空间与文艺复兴的空间完满的结合。多年来，这种变换常态的做法，常使毕加索、勃拉克以及其它立体

主义者兴致盎然，几乎成为一种知觉上的智力体验。在室内空间里概括了所有的综合立体主义的要素，大块强烈色彩的几何平面，所熟悉的拼贴成分（有报纸《杂志》；酒的商标《Medoc》；装饰性的格子图案），互相穿插，互相渗透。但是，近景倾斜的色块图案，把眼睛引向打开的窗户和统一在蓝色块块中的树木和建筑。因此，其画面的空间，是从立体主义的含糊性和多面性的结构，突然转向外部空间细部的稳定和清晰，这是通过传统的文艺复兴式绘画的窗户看到的。格里斯是认识到可能有这种双重观察方式的立体主义者之一。

格里斯在把光和色彩还原成立体主义方面是大有作为的，在这方面，常常过于带抒情的装饰味。他能够把一种取笑式的幽默对准他自己和他自己拥有的立体主义智慧（《咖啡馆里的男人》，图345）。在他的生命之末，他还开始探讨一种极端朴实的手法，在画面里，物体（曼陀林、桌子、乐谱或窗外空间）被简化成最基本的色块。在《吉他与乐谱》中（1926，彩图68），他把这些立体主义者所熟悉的静物，简化成用可以摸到的实体间隔开的僵直而又简单的形状。在色彩方面，他消除了发亮的光晕，由此又出现了早期作品中的比较富于审美性的装饰性的抒情味。采用表面无光的颜料，增加了一种建筑结构感，同时又维持了颜料本身的质地。明快的原色——天空的蓝、曼陀林的黄、布的红——被中性的色调框了起来。桌子和窗框的淡赭色不知不觉地统一在各种明度的棕色



图 354　格里斯《咖啡馆里的男人》 1912
128.3×88 厘米　费城艺术博物馆　路易斯和沃尔特·阿伦斯堡藏



图 353　格里斯《毕加索肖像》 1912
93.4×74.3 厘米　芝加哥艺术学院　利·B·布洛克赠

之中，都消逝在房间的深灰色阴影里。在这种柔和而美丽的整体色彩结构构成中，艺术家通过他的轮廓线条的几何性，创造了一幅转化平面的绝世佳作，含糊而有结构的空间。他动用了立体主义的格子和文艺复兴的透视这两家的全部宝库，施展了无数的幻觉技巧，但最终仍把我们带回画面，即所画的表面。左面的窗户框子本身在我们的眼睛面前倒了过来；限定左面红布的对角状黄线，画得完全是直的。但由于布的明暗变化，在视觉上形成了弯的、像是叠过桌边。在曼陀林体和桌布及乐谱之间明度较深的赭色，从右边黑白条子相间的曼陀林颈部作类似的弯折，消退在透视的无限消退之下。V形的白色乐谱，与桌子的右边交接在一起，像是升起了一个构成主义的雕塑。事实上，格里斯在这里把建筑的消退、雕塑的凸出和平涂的表面效果综合成一个紧凑的、相互穿插的画图中的和谐。在他光辉而又短暂的生涯里，在他那最后的杰作中，除了辅助性的要素之外，掌握技术上的幻觉是有重要意义的，这一点不可忽视。

格莱茨 （1881—1953）
梅占琪（1883—1956）

格莱茨和梅占琪对于立体主义运动的贡献，常常被他们理论著作的名望所淹没，特别是开创性的著作《论立体主义》。在这本书里，第一次阐明了许多立体主义的绘画语汇。格莱茨尤其乐于在主题的类型上和对待主题的态度上，扩大新艺术的领域，因为他自己在立体主义的历史上，很早就涉及到表现造型和形式要素的问题。他的纪念性的作品《丰收打谷》(1912，图355)，是一个挑战性的作品。它拉开了一般被封得很严实的立体主义的世界；所提示的劳动之高尚，则具有社会的含意。尽管整体的色调依然处于毕加索和勃拉克的柔和色调之中——灰、绿、综以及鲜明的红和黄。但同时，格莱茨的色彩还达到了一种丰富性，给作品以浪漫主义的情调，暗示了米勒或布莱顿(Jules Breton)的画风。

在随后的几年里，格莱茨像其它立体主义

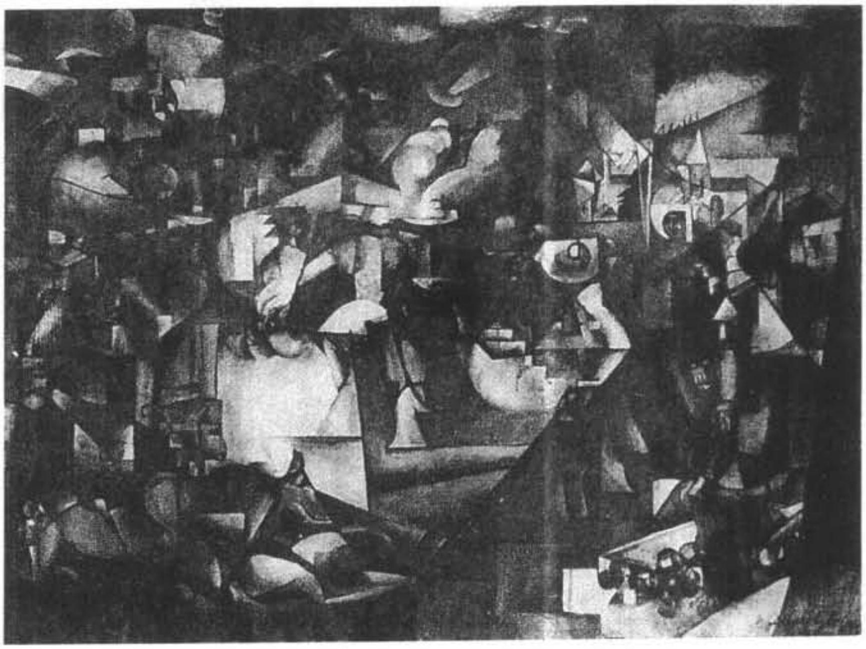


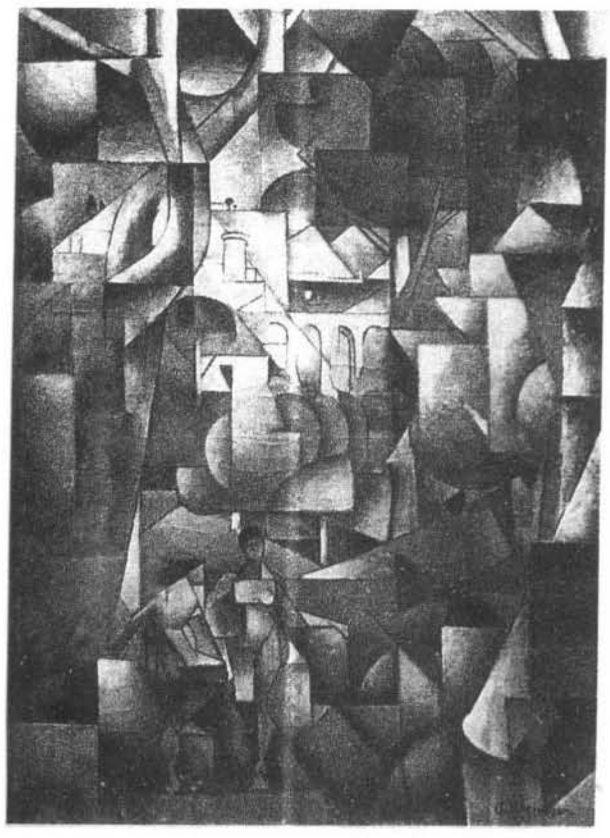
图355
格莱茨《丰收打谷》 1912
269.2×353.1厘米
纽约 所罗门·R·古根海姆博物馆

者一样，转向了一种更完全色的调色板。1915年他到美国访问，透过纽约市的活力，获得了一种新的刺激。像布鲁克林桥这类主题的建筑美（图 356），启发他产生了某些非常有效果的作品，和某些最完全的抽象。在他返回巴黎之后的其它作品里，他以图案和色彩的方式，创造了一些怀旧式的仿造品。在这些作品中，建筑和人物的严格抽象，是和美国艺术家首先要求把立体主义的几何性和地方现实主义结合起来的主张有密切关系的。后来格里茨又转向一种以曲线条的形状为基础的抒情抽象，常常受到音乐母题的启发（《紫罗兰中的交响曲》，彩图69）。

梅占琪早期的立体主义绘画，显然是塞尚绘画的变体，而稍后一点的作品，包含了一种学院派的趋势，这种趋势比视觉的感受要更富于智力。作品《浴者》（图 357）说明他对精心设计矩形构成的爱好。在作品中，颜料所呈现的带浪漫情调的亮度，与线条结构的古典性产生了对比，梅占琪随着立体主义风声的各种变化而变化。一个时期，他玩弄得自意大利未来主义的效果。他很容易地转向大块色彩以及色彩更加鲜明的综合立体主义领域。后来，他又转向了具象的客观物体，在第一次世界大战结束时，制作了大批的绘画。他把建筑景色的照相的形象，吸收到装饰性的立体主义框子中去。他的风格，不久便成了理想现实主义（idealized realism），立体主义的图案成了一种装饰性的背景。不幸，这个套子使许多第二流的立体主义者陷入了罗网，甚至像格里斯这样的重要的人物，也常常不能自拔。



图 356　格莱茨《在布鲁克林桥上》　1917
161.9×129.5 厘米　纽约　所罗门·R·古根海姆博物馆



右图 357　梅占琪《浴者》　1913　148×106.4 厘米
费城艺术博物馆　路易斯和沃尔特·阿伦斯堡藏

弗里斯内(1885—1925)

弗里斯内效法塞尚，比起其它立体主义者来，他总是逐字逐句地照塞尚去做。若与他引为基础的塞尚风景相比，他早期风景的情调，甚至更具有传统性。像《裸女》(图358)等一些绘画，都是用绘画的平面组织成雕塑式凸起的。但是，在1913年的《坐着的男人》中，弗里斯内又转变成抽象形状的图案，强烈的色彩与严格表现的人体形成对比。在整体上用稀薄的朦朦胧胧的颜色涂过，像是水彩。他把这种探索，应用到他的《赢得空气》(1913，彩图70)上，这是一件具有纪念性尺度的绘画，像德劳内的大型绘画《向布勒里奥致敬》(1914，见彩图79)一样，富有探索精神的艺术家，对于技术的新天地是抱有热情的，一个明显的证据就是，他们要极力探索用来改变宇宙的新方法。弗里斯内的绘画发展表明，他们抒情的色彩和朦胧的空间过渡之中，立体主义就是他们所追求的一种新方法，一种新的知觉，它打开了千百条新的表现途径。由于这个原因，立体主义才坚持了这么长的时间，又培育了这么多的运动，直到今日。



图 358
弗里斯内
《裸女》 1911
纸板上油画
128.9×56.5 厘米
费城艺术博物馆
路易斯和沃尔特·阿伦斯堡藏

立体主义有特色的变化发生在巴黎，并通过一大批极有才能的艺术家传遍全世界。马库西斯(Louis Marcoussis，1881—1941)和海顿(Henri Hayden，1883 年生)是波兰人，他们共同工作、奋力探索。洛特(Andre Lhote，1885—1962)大概是加入立体主义的一位最有影响的教师，他搞了一个学院式的公式，以此来教导一代又一代的学生。

莱歇(1881—1955)

立体主义不但传播得快，它的冲击力也是很大的，它立即使现有的风格发生了变化，并创造出新的风格。在德国和意大利，它成为表现主义的基础；在荷兰和俄国，它是走向绝对抽象的第一步；在美国，它引起了对现实主义的新探索；在全世界，它培育了幻想、达达和超现实主义等新艺术。

有一种几乎是不可避免的艺术，那就是纪念工业机械世界不断扩张的艺术。在许多立体主义绘画的几何性质的基本因素，和机械的形式很相似，而且是给机械时代的画所作的说明。只有一位伟大的法国立体主义大师，把自己的生命献给了立体主义形式的机械画，这就是莱歇。幽默一点说。他是十足的诺曼第农民血统，毕生保持了他的农民祖先的许多品质。莱歇的绘画，在他的原始立体主义(proto-cubist)和雕塑阶段，受到过从塞尚到毕加索的影响。他的第一批主要油画的一件，就是《森林中的裸女》(图359)，这可能是受到毕加索 1908 年《森林中的裸女》(列宁格勒，赫明蒂吉博物馆)的启发之作。但是，在莱歇的笔下，已经变成一种超自然的机器形式和机器人的展览。在这里，莱歇似乎

在非常严格地要求创作一件塞尚曾经提到过的、用圆柱和锥体组成的艺术作品。色彩的冷静，与机器人的颠狂动作结合成一体，创造了一种魔鬼活动的气氛，象征一种新的、失去人性的世界。这是意大利的未来主义者在绘画中所追求的那个世界的先兆，但是，这里所强调的是劫难，而不是愿望和进步。

莱歇不久又提亮了他画面的色彩，开始探索一种大气的效果；在这种情况下，他又转向对机械形式的研究，以原色为主，自由地表现出来。这些色块，常常是提示机器外形的；在另一些时候，抽象的结构也被《形式的对比》(图360)这样的标题搞得非常明确。虽然莱歇热衷于把几何形状画上明亮的色彩，周期性地使他走到非描绘性艺术的边缘，但他还是迷恋于主题，通常是某种社会含意的机器的象征，这一切总是又把他拉回到具象来。

《城市》(1919，彩图 71)标志着艺术家探索现实性和绘画表现的又一个阶段。在他的大多数早期作品中，运用了冷静的雕塑式的手法，使他的造型从画布表面突出来，甚至达到似乎要脱离开画面的地步。在《城市》里，显然他在着手掌握雕塑式的丰满性，通过一个刚硬的建筑，建立起两度画面的主体。然后他再运用综合立体主义的一系列发展，去产生各种类型的幻觉变化。前景的柱子是浅浮雕造型，倾斜的平面暗示透视深度的幻觉。机器、建筑物、登楼梯的机器人、漏版印的字母、符号等逐个要素，都为《城市》工业世界的万花筒景象添一分光景。在 1920 年代到 1930 年代的人物构图中，他创造了一种有纪律的、甚至有点吓人的象征，象征着勇敢的、机器的新世界。在手法上，则是起源于法国普桑和大卫的古典传统。《三个女子》(Le Grand Déjeuner，1921，彩图 72)中，失去个性的人物，是机器式体积的造型，以严格的矩形背景作陪衬。三个人物，个个面孔没有个性，一动不动地凝视着观者。同时这幅画也朝着抽象进了一步，唤起了一个机器幻想的世界。莱歇只有极少的画被认为是完全抽象的。

在他的生命最后二十年中，他把精力集中到一部分主题上。他以各种方式进行探索，从他生平最抽象的作法，到最富于刻划性地描绘对象。他试图总结一下，他在探讨当代工业世界中的人及人的地位等方面的经验。尽管这只



图 359
莱歇
《森林中的裸女》
1909—11
120×169.9 厘米
荷兰　奥特洛
克洛勒—缪勒博物馆

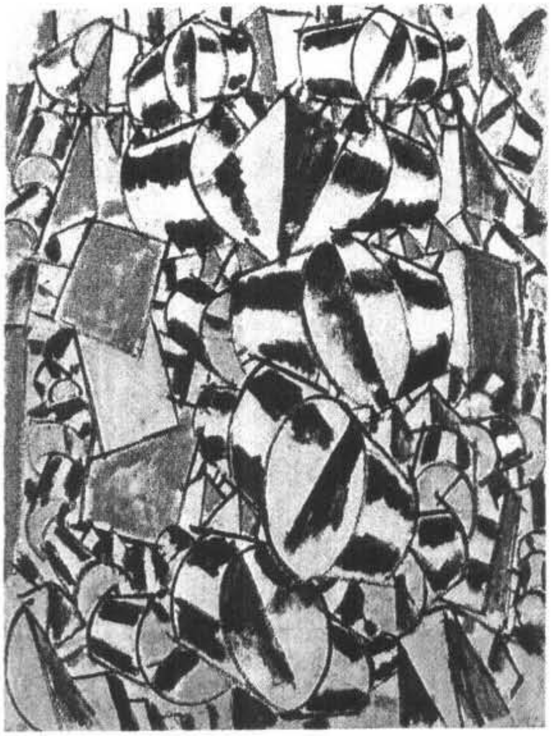


图 360　莱歇《形式的对比》 1913
粗麻布上油画　129.5×96.5 厘米　费城艺术博物馆　阿伦斯堡藏

是对社会问题的一部分探索，但对他来说，这个因素是重要的。也是他作为一个艺术家对这个世界进行的视觉方面的探索，是为了表现这个世界，运用造型手段对这个世界做最终的评价。在所作的许多潜水者的画稿里，艺术家探讨了一种流动的变化。轮廓鲜明的人物，相互交织的构图，把人物表现成平涂的或造型的色块，在很浅的深度中出没(图 361)。一系列的《骑自行车者》与潜水者相比，则又回到了更容易理解的主题上。潜水者强调的是人物在空间里运动时的形式组合问题。在 1948—1949 年制作的《向路易·大卫致敬》的一个稿本中(图 362)，表现了一个小资产阶级的家庭星期天出游时的快乐情景。女人们，有的衣着整齐，也有着游泳装，男人着赴会的盛装，一家人直挺挺地摆好姿势，照个出游的全家福。像莱歇后期所有的绘画一样，图画有一个立体主义结构的框子。但如果从风格的表现来看，它也是现实主义的，提示了一种原始的或天真的社会注解式的因素，甚至是超现实主义的幻想。所有这些特征所反映的概念、风格以及那些四处并起兴旺昌盛的运动，在某些情况下，已经在二十世纪的头四十年当中衰落了。尽管莱歇致力于他自己的机器立体主义的形式，但他并不是没有受到这些运动的影响。

《伟大的建设者》(图363)是莱歇后期主题的另一个高潮。这里有建筑的梁柱构架，建设者们在构架上工作。艺术家以明朗的蓝天为背景，以红、黄和黑色的平面，表现了一个严格几何形的结构。与此形成对比的是《乡游》，又回到了田园牧歌式的主题上，这是骑自行车者的发展。斜依的人物，组织到一个仅仅有点提示性的风景里。通过人物在风景中的田野风

图 361　莱歇《多彩的潜水者》 1942—46 249.9×185.1厘米 法国 比约 费南·莱歇博物馆



景画传统，又把我们从塞尚、雷诺阿和马奈，带回到普桑、提香和乔尔乔内的时代。这时艺术家已经让色彩和线条彻底分家了。人物和风景要素，以浓重的黑轮廓线很写实地画在一个白底子上。飘浮在画面上的是一系列红、蓝、橙、黄、绿及灰色的自由画。

《伟大的行列》(1954，彩图 73)不仅是这个系列主题的最后高潮，而且也是莱歇终生念念不忘的“马戏团主题”的一个顶峰。他和许多现代艺术大师都迷恋这一主题。在这块巨大的画布上，他又回到了《建设者》对结构的探索，和《向路易・大卫致敬》古典的正面化上。如同《乡游》一样，人物主要画成白底子上的轮廓线，色彩单独表现成大的平涂色块。

虽然他的兴趣大部分在于特定地表现和解说主题以及对社会的观察，但这些最后的作品，显然还是坚持以机械形式为基础的最早期的立体主义主张。他是一位少有的一丝不苟的艺术家，从没有真正放弃过立体主义，从他每一阶段众多的作品也可以证明，他不断地更新主题，和他那以多种形式来表现主题的潜在能力。

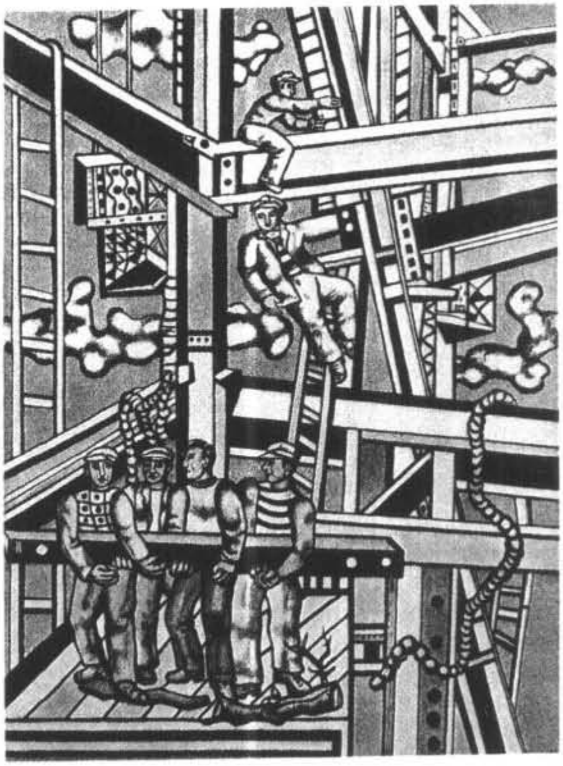


图 363　莱歇《伟大的建设者》1950
302×215.9 厘米　法国 比约 费南・莱歇博物馆

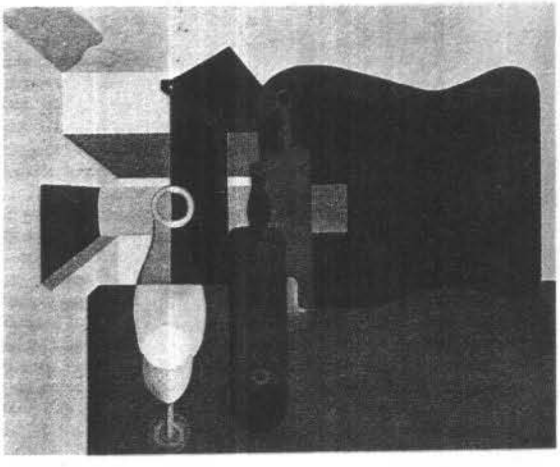


图 362
莱歇《向路易・大卫致敬》
1948—49
153×184.8 厘米
巴黎　国家现代艺术博物馆

纯粹主义
让奈亥(1887—1965)
奥占芳(1886—1966)

莱歇的机械立体主义与所谓纯粹主义(purism)的立体主义变体有着某种关系。纯粹主义大约在1918年由建筑师兼画家让奈亥(Charles-Edouard Jeanneret,即勒·柯布西耶)和画家奥占芳(Amedee Ozenfant)发展起来的。1918年他们发表了《立体主义之后》的宣言。奥占芳和让奈亥攻击立体主义的现行状态,说它已经在退化成一种谨小慎微的装饰。在他们的绘画里,追求的是垂直——水平结构,将物体做建筑式的简化,消除多余的装饰,也不要提示幻觉和幻想的主题。对他们来说,机器是最好的"纯粹"的象征。他们寻求完成功能性的绘画——正象勒·柯布西耶早期的小型建筑那样;他认为房子首先是一种住人的机器。纯粹主义者的原则,在奥占芳1920年的《静物》(图365)和让奈亥1920年《静物》(图366)里能得到很好的说明。在这两件作品里,静物物体

图365 奥占芳《静物》 1920
79.7×99.7厘米 纽约 所罗门·R·古根海姆博物馆



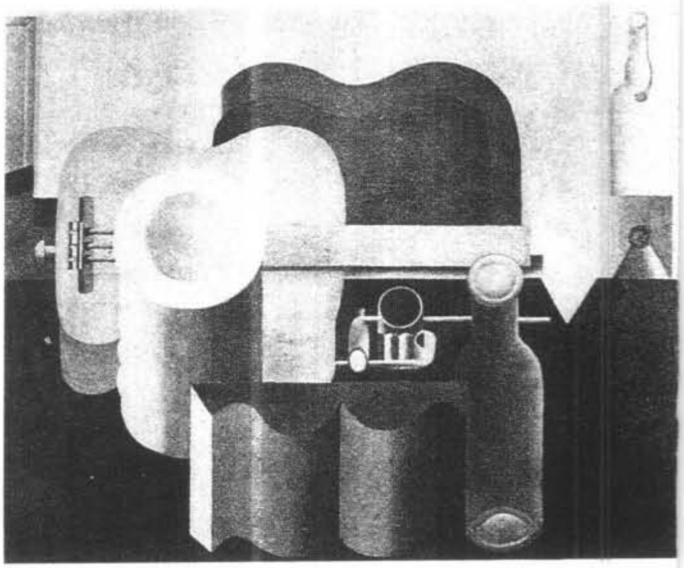


图366 让奈亥(勒·柯布西耶)《静物》 120
79.7×99.7厘米 纽约 现代艺术博物馆

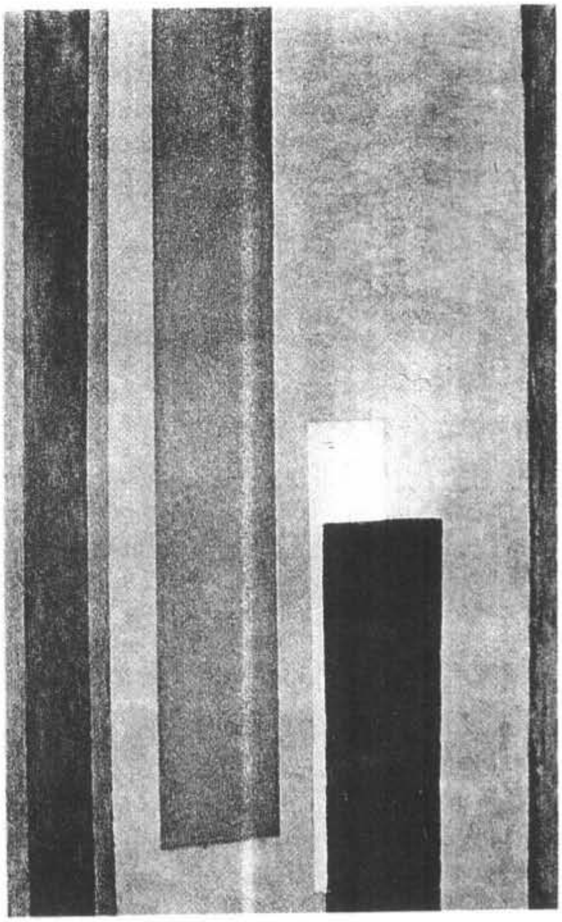
都是以正面化来安排的,色彩柔和,造型有一种突出体积的幻觉。对称和机械的曲线,横穿矩形的格子,具有一种管理优良、不断更新的机械纯粹感,象消过毒似地纯粹。让奈亥终身坚持作画,但是,他的理论,只是在他以勒·柯布西耶之名设计的伟大建筑中,才得到有重大意义的表现。奥占芳在两个杂志里宣传他的纯粹主义思想:一个是1915到1917年在与让奈亥认识以前是在《激进》(L'Elan)杂志上;另一个是在1920到1925年与让奈亥一起在《新精神》(L'Esprit)杂志上。他后来转向了壁画。

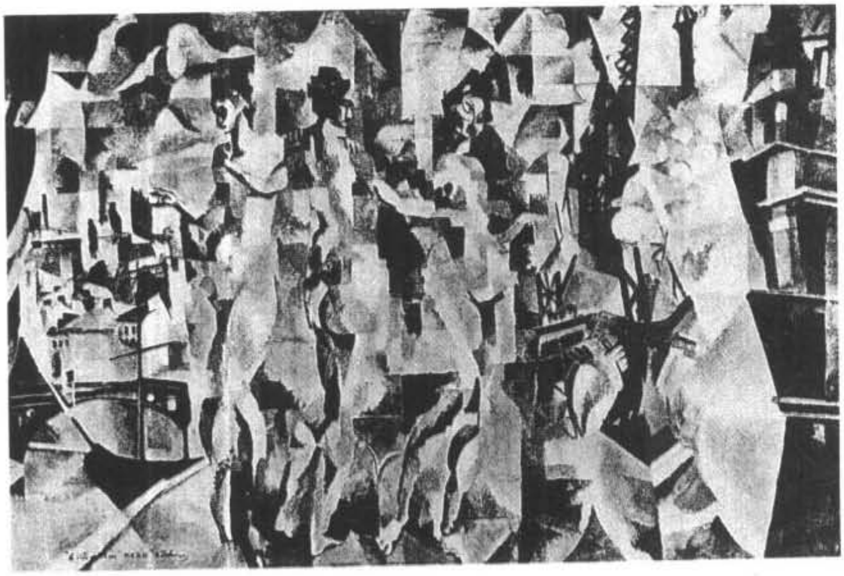
奥弗斯主义
德劳内(1885—1941)
库普卡(1871—1957)

和莱歇不同,德劳内是通过他的立体主义学徒生活,才得到急剧发展的。在1912年他就得出来一个公式,即色彩辉煌的抽象,只是与自

然主义的观察有点极为淡薄的关系。他以无休无止、穷根究源的精神，学遍了整个现代艺术领域，从舍夫茹尔的色彩理论、塞尚的空间概念，到勃拉克、毕加索和卢梭。德劳内避免搞人物、静物，并且压缩室内。在他的第一批立体主义绘画中，他拿两个巨大的建筑作品当主题，即圣·塞沃林哥特式教堂和埃菲尔塔。圣·塞沃林教堂的不同稿本，通常是以分析立体主义的低调调色板画成的。教堂的室内，几乎是一部教课书。毫无疑问，室内透视消退的幻觉，使他无限神往。在画面上稳固地建立起拱的形状，同时又要把它们支承起来，这一问题从形式上看是很难处理的，但他却一次又一次地去解决它，从而产生了紧张、冲突以及具有空间涵义的效果(彩图 74)。

在绘制一系列表现埃菲尔塔的作品时，遇到的一些不同的问题，常常得用回忆塞尚的办法来解决。在《树中的埃菲尔塔》(1909，彩图 75)里，前景是用树组成的一个景框，树是用浅色相的赭和蓝色画成的，并带有一种成团的云形图案，着重强调一下绘画的节奏。在这里塔和叶是用碎面来处理，其目的不仅在于提示立体主义的视觉变换，而且还揭示了急剧的运动，所以塔和它的环境，似乎都带进外部空间的





上图 368
库普卡《垂直平面》 1912—13
201.6×118.7 厘米
(艺术家的产权)

图 367
德劳内《巴黎市》 1910—12
266.7×406.4 厘米
巴黎 国家现代艺术博物馆

量度之中。

这些立体主义的绘画，从野兽主义的传统那里学了不少的东西，它们所表现的运动和斗争，启发了德国的表现主义者，如马克和麦克。当时他们曾访问过德劳内的画室（1912），并且也促动了康定斯基去访问德劳内，邀他与“青骑士”一同展出。

1910年，德劳内要超越埃菲尔塔和圣·塞沃林这些绘画的野兽派——立体主义精神，开始变成一种几何抽象的色块，除了库普卡以外，别的画家还没有填画过这种画。在《城市之窗第4号》中（La Ville，《城市》，1910—11，彩图76）德劳内运用了起源于点彩主义的棋盘格子式的色点图案，并将这些小色点框进大的几何形图案之中，创造了一个细碎形象的万花筒世界。按其意图和目的而言，它都是一件抽象的作品，为现代绘画中的第一件抽象作品。紧接着就是康定斯基在抽象表现主义方面的最初尝试。

《巴黎市》（图367）是为1912年独立沙龙所作的纪念性绘画。画中三个拉长了的裸女，呈美惠三女神的样子，安排在由城市的建筑物、桥梁、教堂以及埃菲尔塔组织的风景之中。而这一切，又都融汇在鲜艳明亮的色彩所加强的直线式色块图案之中。德劳内是带着一块全色彩的调色板进入分析立体主义的，因而给综合立体主义开辟了道路。到1912年，他甚至放弃了主题的寓意，创造了一种鲜明色彩的色块和圆环的构图，那是在观察大自然时无从见到的。

这个时候，库普卡正在巴黎工作，同样也结出了抽象之果。实际上，他可能来得比这还早些，但是，相对来说后来不如德劳内出名，他的直接影响也就无法与德劳内相比了。早在1909年，库普卡在《第一步》之中，就制作了一种彩色球体的抽象图案，暗示行星围绕着极亮的太阳，这是抽象派起源的宣言。1909—1912年的《不定形》（彩图77），是辉煌的自由色彩的和谐，提示了康定斯基当时的作品。在1912年，他以题名为《牛顿色盘》（图78）的绘画，创造了一个转动色环的、震动的抽象世界。在同一年，库普卡除了圆形之外，还制作了涉及到曲线的几何抽象，最重要的是他的《垂直平面》（1912—13，图368），这是以柔和的黑、白、灰绘制成的垂直矩形的暗色习作，这一作品，预示了马列维奇的至上主义。

德劳内给他的环形色盘取名为《同时并置色盘》（这一标题得自舍夫茹尔）。但是，阿波利奈尔把德劳内和库普卡的抽象探索叫作“奥弗斯主义”这一看法所涉及到的问题是，一种艺术，以它自己的方式，像音乐一样与视觉世界或文字主题脱离开来。可以回想一下，康定斯基曾把他的抽象表现主义绘画与纯音乐的感受等量齐观了。

库普卡继续探索他的抽象形式，但德劳内则把抽象和描绘交替使用，时常又回到他所喜欢的埃菲尔塔。他把字面上的形象引到盘形构图中去，如1914年《向布勒里奥致敬》（Bleriot，1872—1936，法国飞行家，发明单翼飞机，彩图79）里面就出现了飞机、螺旋桨、人物的暗示，甚至还有埃菲尔塔。这一切围绕着旋转圆盘，在迈进空间时代的门槛之前，他的圆盘已经变成了行星的象征。通过航天的奇迹，行星便可以成为人类能够涉足的地方了。

维龙（1875—1963）
杜桑（1887—1968）
到1914年的毕卡比亚（1879—1953）

从某种意义上说，从十九世纪中叶起，艺术家们都在朝着一个目标摸索自己的路，在一两年之内彼此都获得成功，如康定斯基在德国、库普卡和德劳内在法国。他们完成了一种非描绘性的艺术，在这种艺术里，大自然的影像完全消除了，他们的最终目的，就是艺术手法的组合——色彩、线条、空间，和它们的相互关

系以及表现它们的潜在力。因此，实际成就的影响，并不是一开始就那么大，或一开始范围就那么广。在二十世纪的第二个十年，抽象语汇的探讨在继续进行，特别是荷兰、俄国和德国的艺术家。但在第一次世界大战期间，各地的创作努力都中断了，人们开始意识到新的力量、新的创作态度。

在这些抛弃立体主义、支持新趋势和表现内容的艺术家当中，就有杜桑，他是现代艺术史中最迷人、最有争议和有影响的人物。前面讲过杜桑是三兄弟之中最小的一个，他们弟兄对现代艺术做出了重大的贡献。维龙与杜桑是两个极端。维龙树立了一种有个性的、高度抽象和富有诗意的立体主义倾向，并使这种倾向不仅具有优雅的气质，而且贯彻在他漫长一生的始终。《前进中的士兵们》(1913，彩图 80) 色彩是清雅的，有参差不齐的三角晶体线条结构，有用尺子精确勾出的外轮廓，控制着整个画面。这是一种结构的典型，它是维龙自己形成并在一生中进行多端变化的典型。这种明确描写运动的速度感，表现了他对立体主义的独特探索，对未来主义的发展具有一种促进力量。

在 1920 年代和 30 年代，维龙在抽象和一种简化的现实主义 (Simplified realism) 之间徘徊。他的抽象作品是以立体主义的形式为基础的，但并不涉及立体主义的主题。在一些写实的头像作品中，他建立起一种从图画表面上突起的几何形的小碎面，可以和毕加索第一批立体主义头像的某些手法相并论，但显然加强了光度和色彩。在《艺术家父亲的肖像》中 (图 369)，老人白色的头部从黄色的平面中突出起来，是一件富于浪漫主义情感的作品。可以与此相比的还有《色彩透视》(图 370)，是件几何抽象作品。在这件作品中，维龙唯一关心的就是，他所占有的创作空间与色块形状的形式关系。

维龙是一位优秀的书画印刻艺术家，版画是一种手段，因为他很喜欢线条，自然也就被

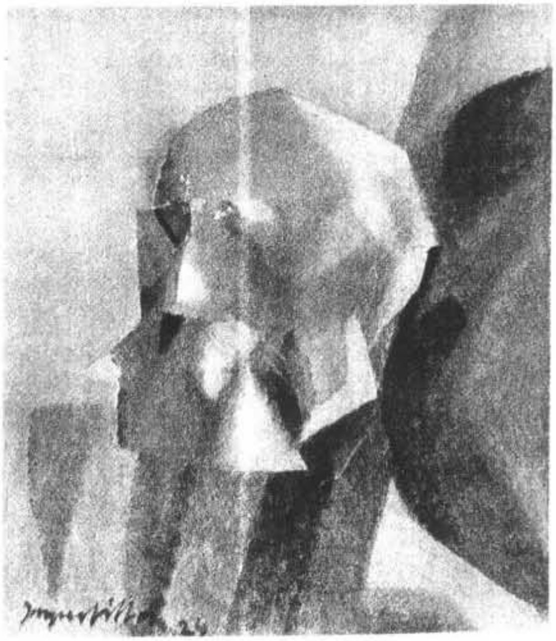


图 369 维龙《艺术家父新的肖像》 1924
54. 6×46.4 厘米 纽约 所罗门·R·古根海姆博物馆

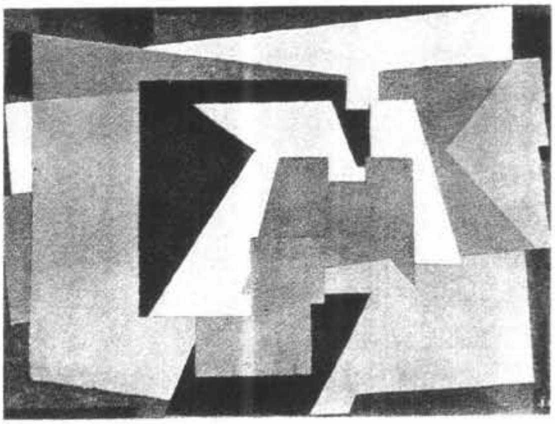


图 370 维龙《色彩透视》 1921
54. 3×72.7 厘米 纽约 所罗门·R·古根海姆博物馆

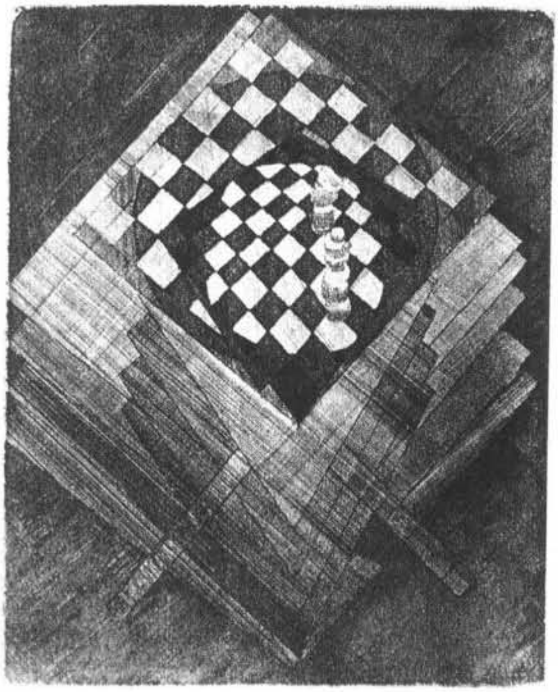


图 371　维龙《棋盘》　1920
蚀版画　纽约　现代艺术博物馆　路德维希·查里尔赠

这种媒介所吸引。他的蚀版画《棋盘》(1920，图 371，他在 1919 年画过同样的主题)，显示了他对于技术的志趣和对幻觉效果的喜爱。这种效果是通过写实与抽象、文艺复兴的透视与立体主义的小碎面，错综复杂地结合而获得的。这种迷人的幻觉，在他简单地题作《抽象》的绘画里，也表现得很清楚（图 372)。这是一个画得很僵硬的透视箱体，窗户开向无边的蓝天。在观者的面前，也可以把箱体内部看成箱外。像甩鞭抽打似的线条，在空虚的空间里不可捉摸地打着卷涡，使之带上一种幻想的特征。

杜桑的艺术，总是和他哥哥的优雅、敏感和前后如一的艺术对着干的。一直到 1910 年，他才比较常规地以塞尚和印象主义者的基本手法作画。1911 年他画了《下棋者的肖像》(图 373)，显然是在毕加索和勃拉克的立体主义探索的影响下画出来的。色彩是柔和的，实际上是一幅单色画。其空间是含糊暧昧的。线条的节奏是曲线条的而不是矩形的。人物的精力高度集中，用一种碎面而不是用结构的表现，使之成为特色。甚至杜桑还在学习立体主义的时候，他就已经成为叛逆了。他把立体主义改造成出自作者心中概念的完全不同的某种东西。

在同一年，他画了最著名的《下楼梯的裸女，第 1 号》的第一个稿本（图 374)。这幅画注定要变成国际驰名的作品，成为现代艺术的狂热性的一个通俗象征。在画中，楼梯被描绘得十分严格，而人物则是几个体形复合在一起的，还有一些碎面复合成松散的有机体形状，都是很容易辨认的。在第二稿中（彩图 81)，人物破碎和复合得更甚，小面呈现更尖锐的几何形状，其运动更为加速而断断续续。另外一些立体主义者对此画持有异议，因为它有文字说明式的标题，而且主题也太清楚。杜桑从1912年的独立沙龙上将此画撤回。这些批评是对的，这不单是立体主义者的绘画，它是把立体主义者的

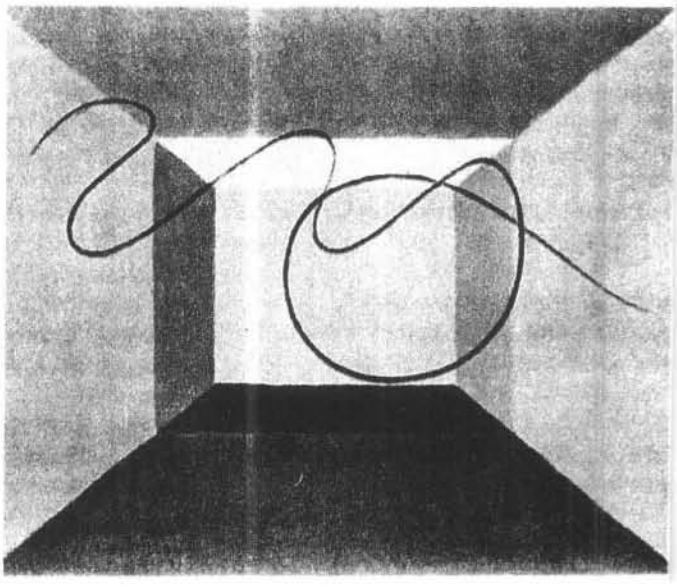


图 372　维龙《抽象》　1932
55.2×66.4 厘米　费城艺术博物馆　路易斯和沃尔特·阿伦斯堡藏

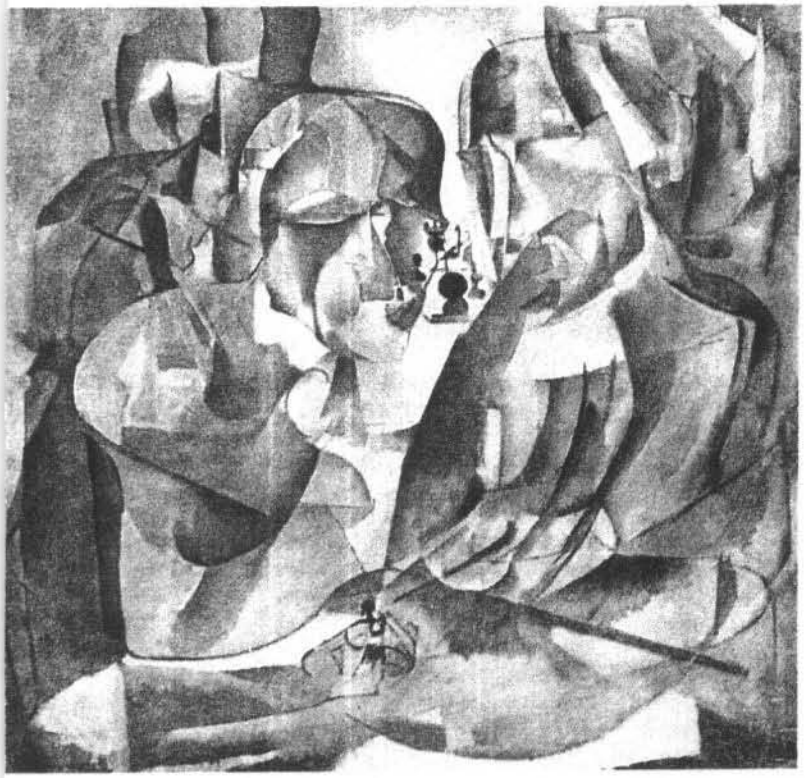


图 373　杜桑《下棋者的肖像》 1911
101×101 厘米　费城艺术博物馆　路易斯和沃尔特·阿伦斯堡藏

图 374
杜桑《下楼梯的裸女，第一号》 1911
95.9×60.3 厘米　费城艺术博物馆
路易斯和沃尔特·阿伦斯堡藏



手法用于某种特定的个人表现的效果。这个急匆匆下楼梯的人物，不仅仅是抽象线条和形状的组合，而且也是处在人所共知的日常环境中的活生生的人物，只是令人觉得很紧张地变化其活动而已。杜桑在此正处心积虑地要再次把主题的要素——动作、情绪和个性——引进立体主义的绘画中去。这样一来，他就触动了立体主义思想的基础，开创了一种新的突出的主题，立即影响到意大利未来主义绘画和雕塑的效果。后来，它甚至直接成为达达主义、超现实主义、以及其它探索幻想和表现的派别的源头。杜桑是一个本能的达达主义者，艺术上能破除迷信的人，甚至在达达派创立之前就已是如此了。所以，他立刻就被第一批达达主义者

和超现实主义者所承认，并奉为伟大的先行者，这是十分自然的。由于对立体主义者的攻击，涉及到对主题的新看法，在 1912 年和 1914 之间，他经受了对主题性绘画本质的攻击，最后涉及到艺术的个人再评价问题，并承受了对作品特有性质的攻击。他的这一段生涯，后来结合幻想的、非理性和偶然的艺术(accidental art)以及反艺术(anti-art)，进行了严格的检验，慢慢变成了立体主义和抽象的主要对立面。

毕卡比亚从立体主义往达达主义的过渡，是和杜桑并行的，但毕卡比亚不能算是有同样吸引力的一位艺术家。一直到 1912 年，他所参加的还是立体主义的展览，以及格莱茨和梅占琪的宣传，还有“黄金分割”的展览，后来，他转向了奥弗斯主义。《春天里的舞蹈》(图 375)，反映了对立体主义的欢乐情绪及动势的探讨。这里所强调的，可以被认为是雕塑式人物的几何性安排。在《随随便便》中(彩图 82)，色彩更加强烈更加深沉；红黑相间，提示了行列的韵律图案。像《舞蹈》一样，这幅画表明在强调实际事件时——一个舞蹈或行列——是脱离了正统的立体主义的，并且想对立体主义范畴里的事件，保持一个实在的特点。对于主题的这种关心，使他在 1913 年放弃了立体主义，并开始创造一个神秘的机器的世界。1915 年在纽约，他与杜桑和曼·雷(Man Ray)会合，奠定了国际达达主义的美国分支。从那以后，毕卡比亚更加激烈地卷入了达达和超现实主义。

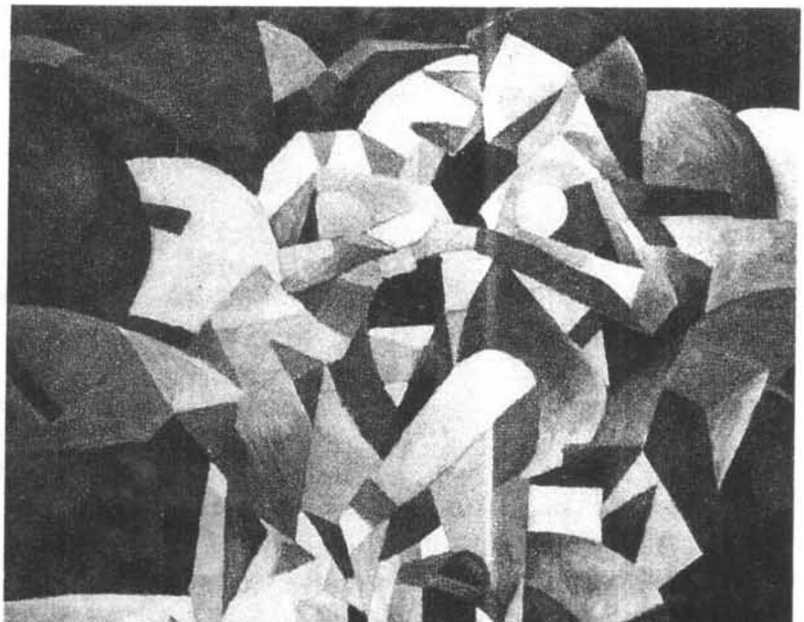


图 375　毕卡比亚《春天里的舞蹈》　1912
120.7×120.4 厘米　费城艺术博物馆　路易斯和沃尔特·阿伦斯堡藏

第九章　意大利的未来主义

虽然立体主义开始影响到德国的表现主义，那已是在马克、麦克和费宁格的后斯绘画里的事，但在立体主义运动的伊始，就完全包括在意大利未来主义的绘画和雕塑之中了。未来主义首先是一个文学概念，1908年出自诗人、宣传鼓动家马里内蒂（Filippo Tommaso Marinetti）的思想。1909、1910年和以后，它发表了一系列的宣言。未来主义基本上是一个米兰人的运动，开始是一帮青年知识分子的造反活动，反对文学上麻木不仁的状态，自十九世纪以来，意大利即陷入了这种境地，因此，在意大利就屡次发生这类运动。它的宣言，起初就是打算坚决摧毁这种状态的。第一个宣言要求捣毁图书馆、博物馆、学院，捣毁过去的城市，因为那都是些坟墓。它们赞颂革命之美、战争之美，现代技术的速度和动力之美："……一辆轰鸣的汽车，看上去象是炮弹似地在飞奔，它比《萨莫色雷斯的胜利》要美得多。"未来主义的许多精神，反映了马里内蒂本身令人眼花缭乱的个性。他本身处于一种愤然不平的极端状态，他的一代，体察到了意大利文化和政治的衰落。马里内蒂及其追随者的未来主义，扎根于伯格森（Henri Bergson）和奈茨齐（Fried-rich Nietzsche）的哲学思想，扎根于盛行无政府主义的气氛之中，向不平等和贵族资产阶级的社会弊病发起进攻。但很不幸，在政治上，却成为意大利法西斯主义的支柱。

早在1909年，波丘尼、卡腊（Carlo Carrà）、鲁索洛（Luihi Russolo）与马里内蒂合到了一起。后来他们又联合了塞韦里尼（Gino Severini，他自1906年以来就在巴黎工作），还有巴拉（Giacomo Balla）。1910年，这个小组草拟了他们的宣言，这一回又向博物馆、图书馆以及学院发起了进攻，但对视觉的同时并置性观念、对变态、对运动物体永远不断的增生活动表示敬意。由于特别强调所绘物体和环境的统一，这样，在物体和环境之间，就不能画出很清楚的界线。未来主义者所攻击的目标，包括所有模仿的形式、和谐以及雅趣高尚的概念，所有的艺术评论、所有的传统主题和所有的色调绘画，甚至历年的作品，绘制的裸女都在扫荡之列。

未来主义的绘画共性很少，没有多少了不起的创造性。他们的许多思想，依然是得自印象主义的色彩图案的统一，甚至更直观一些是得自新印象主义的点彩技术。未来主义的出现，是由先已问世的文学理论为基础的一种成熟的理论所支持的，它不像印象主义、后印象主义、野兽主义和立体主义，而是在理论和实践的一种稳定关系支配下产生的。艺术家后来把这种理论运用到绘画上，以进一步说明这些理论。这确实是一个先锋派的学院，而且，一些很充实有效果的、常常是有独创性的作品，显然都是由此而产生的。未来主义者非常热衷于在观者和绘画之间，建立一种移情的一致性，"把观者置于图画的中心"。在这方面，他们倒是与前面提到的德国表现主义很接近的。尽管他们吸取了立体主义技术上的词汇，他们的目的，却不是做形式上的分析，而是要去直接激发情绪。

未来主义的艺术，赞美大都会的生活以及

现代工业。这并不是莱歇式的机械美学所造成的结果，而是他们热心于无拘无束的表现个人的理想和通过在整个行动中的一种狂欢式的繁杂场面，来表现神秘的启示。虽然未来主义的艺术志在搞一致性，但不能把它看作同印象主义或立体主义一样，有统一的风格。巴拉是这群人当中最年长的一位，是塞韦里尼和波丘尼的老师。他在本世纪之初，画的是带有社会含意的现实主义绘画。后来，他成为一位领导意大利新印象主义点彩派的代表人物。在这一活动线索中，他对年轻的未来主义者具有最强烈的影响。

巴拉的绘画《路灯——光的研究》（彩图83）是纯未来主义的最早实例之一。他运用了带互补色彩的V形笔触，从灯的中心光源向四外放射。他创造一种光束的视觉幻想，那耀眼的色彩和光色震荡，好像能刺伤眼睛似的。卡腊在他的作品《无政府主义者加利的葬礼》中(1910—11，彩图84)，运用了强烈的红色和黑色，将人物的运动，按急剧的对角方向组织，再创造了偶然爆发的狂热骚动。因此，巴拉的作品，用点彩派的技术创造了一种有情调的色彩效果。在卡腊的《葬礼》中，我们得到了一种立体主义结构转化成行动的意识。

波丘尼大概是未来主义者当中最有才能的人物，他所制作的第一件重要的未来主义绘画是《美术馆里的骚动》(1909，彩图85)。这件作品，把巴拉的《路灯》和卡腊的《葬礼》当中的某些因素结合到了一起。色彩是点彩派的，把乌合之众的骚动成角度地和直线地结合成一体，创造一种乱哄哄的刺激。但是，本身又可以分解成一种装饰图案，若从图案上看，并没有发生什么十分严重的事情。这件作品，是为他最富有纪念性的成果所做的准备。在《城市增长》(1910—11，彩图86)里，他在追求他的第一个"劳动、光线和运动的伟大综合"。在这幅画中，占主要地位的是前景中奔马的体形，在这面前，人物像九柱戏〔竖立九根柱，以滚球撞倒多寡而定胜负的游戏〕似地倒了下去。他在画中做了一番很重要的叙述。他描绘了激烈的活动、速度的特征，坚实的物体被光线所瓦解。同时，再用几乎是同样的光线，使之恢复图画的完整性。这一陈述，表现了未来主义信条的一个十分重要的方面，即在以扬蹄轰鸣的马匹所象征的现代工业社会中，人们工作和劳动的活力。还是这位艺术家的作品《笑》(图376)，是一个餐馆或夜总会的场景。它以鲜艳夺目的色彩，画出一切欢快放荡的paraphernalia。在这类场景里，或者在塞韦里尼画的夜总会里，所表达的不是谴责，而是欢乐。那色彩，那快乐和放荡的野性节拍，显示了未来主义者所寻求的新世界的一部分活力。他们所谓的造反，是反对十九世纪后期资产阶级道德的极端没落。

这一派当中的鲁索洛(1885—1947)，作为艺术家，大概是最缺乏创造力的，但他是一位最强有力的理论家。在《雾的坚固性》(彩图87)里，暗淡的阳光透过浓雾辐射出来的光线，变成放射形的圆圈，那些圆圈都是可以摸得着的，不仅把前景暗的人物切割开来，而且把他们都吸收进光线和气氛的韵律中去。鲁索洛对于搞未来主义的音乐可能非常感兴趣，以致于有许多年放弃了绘画，花费好多时间去搞他的噪音乐器。他利用这种乐器，可以奏出非常令人震惊的音域，发出平常的和奇特的声音。这种音乐，是今日电子音乐的先声。

1911年5月在米兰举行的未来主义作品展览，是他们兑现理论的第一轮努力。他们为自己的初试锋芒而陶醉，然后，他们通过马里内蒂的介绍，试图去征服巴黎伟大的艺术世界。1911年秋季，卡腊和波丘尼访问了巴黎，为了赶在这里举行的展览之前，研究一下最后的宣言。从1911年波丘尼重画的《告别》中，可以很明显地看出他所学到的东西。这是他的三联画《内心状态》的一部分(图377)。在震荡的弯曲的图案中，他引入了一种互相交织的小面所形成的立体主义的结构，造成一种紧张的、结

条运动的力量。空间是被压缩、受控制的，其效果是压抑，而不是无约束地扩张。波丘尼甚至加上了一种文字而使人激动。他小心翼翼的描画上一些数字，真实得像拼贴的构件，写在引擎已经解体的车厢上。这会使人想到勃拉克和毕加索，他们把一些文字和数字引进他们的分析立体主义的作品中去。

1912 年 2 月，未来主义的展览在巴黎的伯恩海姆一让的美术馆里举行，得到了广泛的注意以及阿波利奈尔本人的推崇。后来又到伦敦、柏林、布鲁塞尔、海牙、阿姆斯特丹、慕尼黑巡回展出。在这一年当中，基本上算是意大利的一个地方性运动的未来主义，一跃而成为国际实验性艺术的一个具有重大意义的组成部分。

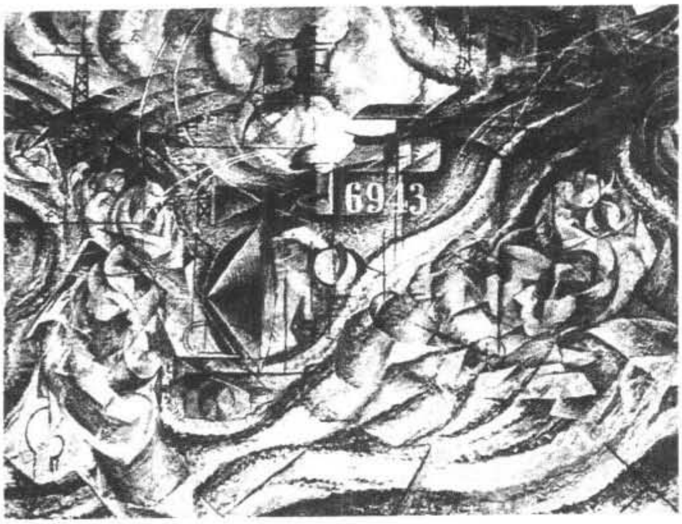


图 377　波丘尼《内心状态一：告别》 1911
70.5×96.2 厘米　纽约　私人藏



图 376　波丘尼《笑》 1911
110.2×145.1 厘米　纽约　现代艺术博物馆　赫伯特·M·罗思柴尔德夫妇赠

巴拉（1871—1958）

巴拉在未来主义这一派中，比其它四个成员的年龄都大，他在罗马工作，算不上是米兰的。他追求自己有特色的实验，特别是通过多物体、多方面同时并置的景象，来描写运动。他的《链子上一条狗的动态》（《运动中的链子》，图 378），把前后腿增多，变成未来主义者的同时并置效果的亲切而富有乐趣的创造。一条小猎狗，小腿在加速加跑，腿的增加，几乎达到变成车轮的地步。这种剧烈运动的暗示或身体活动性的设想，后来就变成了连环图画和动画片的一个老套子了。在他的作品《快速飞翔》（1913，彩图 88）里可以看到，图形和物体变成了彩色的活动图案和线条。直线和曲线的要素，在整体和局部里大胆地相互交叉。急速飞翔的弯曲的水平线，与翅膀和羽毛组成的锯齿形构成对比，从像柱子一样树立着的不大垂直的线条那里，一齐获得了力量感。鸟儿是真切的，却又并不真切，但飞翔感是很强烈的。巴拉是一位抒情的画家，他和他的某些同事不同，他在不加喧闹、没有过激的情绪中，获得了他的成果。

塞韦里尼（1883—1966）
卡腊（1881—1966）

塞韦里尼住在巴黎，有好几年他参予了立体主义逐步壮大的活动，比其他未来主义者更为密切。他对未来主义的态度，可以概括在《塔巴林舞会有动态的象形文字》（彩图 89）之中，这是巴黎夜生活的欢快和乐趣的缩影。构图的基础乃是立体主义的小面，使小面在巨大而动荡的曲线中，参予急剧的运动。衣着漂亮的合唱队女郎，喉咙沙哑的歌女、高顶绅士帽、单眼镜的顾客、招待员、食品、酒、旗子等一切狂欢节的气氛，表达了一种乐天的精神。这是一件旷世佳作，几乎涉及到立体主义绘画和拼贴的各种心计：不但是包括在立体主义框子之中的色块形状，而且具有雕塑式的造型，创造了一种扩张画面容量的效果。精心写出 VA-

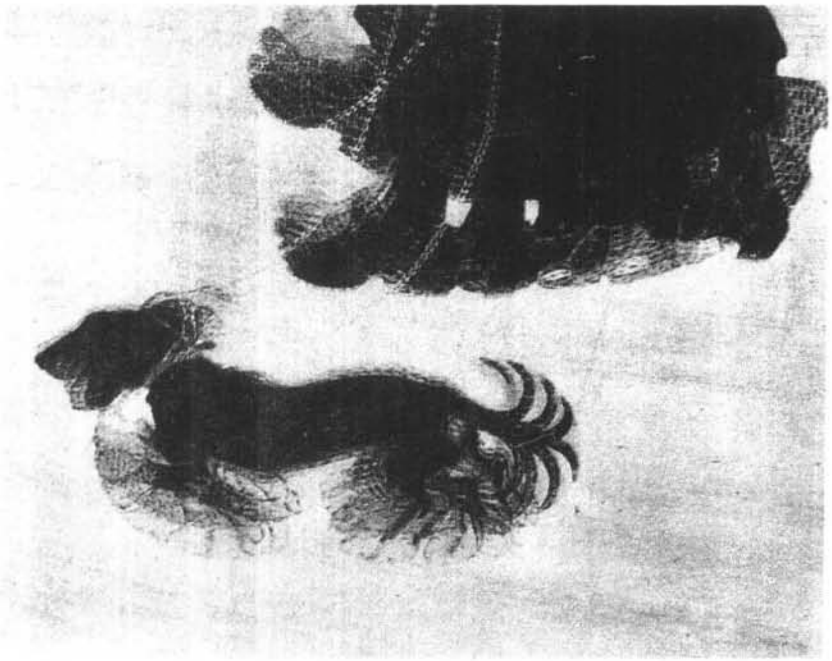


图 378
巴拉
《链子上一条狗的动态》
（《运动中的链子》） 1912
88.9×115.6 厘米
承乔治·F·古德伊尔和纽约 布法罗美术学院供稿

LSE [华尔兹]、POLKA [波尔卡]、BOWLING [木球戏] 等单字，女孩子服装上加金属装饰拼贴。就色彩而言，有印象主义的清新，那任意的铺摆，有野兽派的粗野。许多色块和物体都是像是机械化了的，并以新印象主义的手法精细地点彩。塞韦里尼在画面里甚至还包括一、二个相当真实而不事夸张的片断，像很微小的阿拉伯骑手，以及很小但很清晰的裸女骑在一把剪子上。

塞韦里尼的立体主义绘画，具有破碎的感觉，但写实仍占主导地位。1912 到 1914 年间，在一系列涉及到交通运输的作品中，形成了最合乎逻辑的表现方式，这类作品从 1912 年研究巴黎的地铁开始。随着战争的来临，他开始对列车一闪而过穿越立体主义风景的主题感兴趣。《红十字列车》(1914，图 379) 是一件因袭运动的作品，比《塔巴林舞会》在节拍上更为深思熟虑。除了清晰可辨的列车之外，规则的烟团相互冲撞而滚滚向前，横切了大片中景，色彩强烈的壮丽画面插进了列车，并化入了总体图案之中。在色块里运用了点彩派的笔触，整体效果与其说是动态的倒不如说是静止的，而且有一种奇异的抽象感。在这两年当中，塞韦里尼最有意义的发展，大概要算受德劳内的影响，朝着全抽象的分枝变化了。在《光的球形膨涨》(《离心》，彩图 90) 里，塞韦里尼组织起三角和曲线的所谓未来主义的抽象图案，用的还是点彩派的笔触。

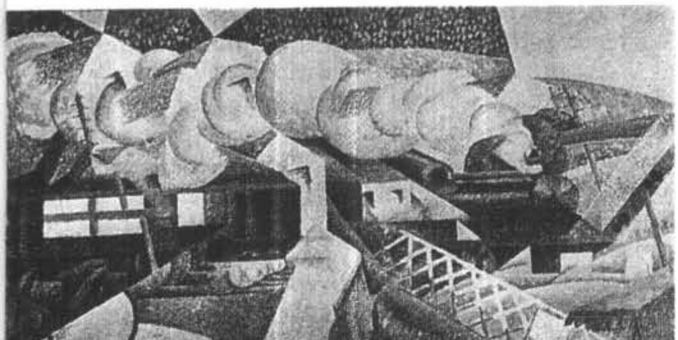


图 379 塞韦里尼《红十字列车》1914
89.5×116.2 厘米 纽约 所罗门 R·古根海姆博物馆

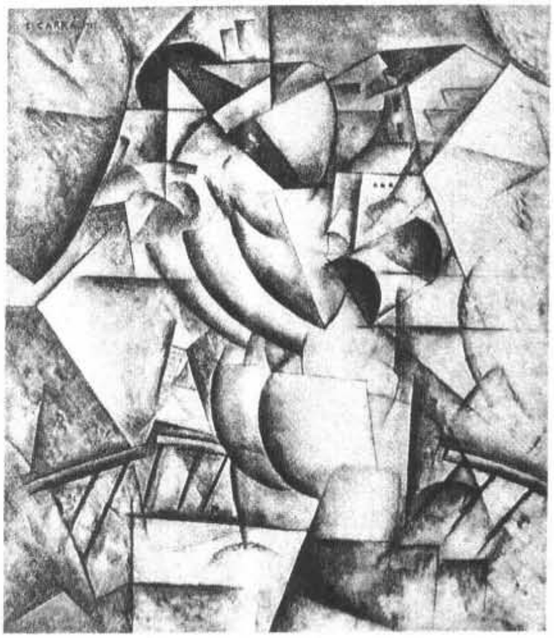


图 380 卡腊《同时并置，阳台上的女人》 1912—13
144.8×130.9 厘米 米兰 里卡多和马各达·尤克藏

卡腊 (见〔281〕) 是意大利的未来主义者和契里柯所谓《形而上绘画》(Pittura metafisica) (见图 380、473、彩图 91) 之间的重要桥梁。从 1912 年开始，他稳步地走向立体主义的正统观念，与未来主义宣言里说的速度和动态的思想没有多少关系。他转而搞裸体，这一主题使他走向一种厚实的、雕塑般的造型 (图 380)。但这只是迈出了一小步，从这件作品起，大约在 1916 年，卡腊开始采用契里柯的形而上派绘画 (metaphysical painting)。在《爱国庆祝会》中 (彩图 91)，卡腊追随马里内蒂的发明，用“自

由单字"，来取代"自由诗句"，并通过视觉和联想，去感动和激发一种没有什么道理参予进去的精神和联想。未来主义者一再预示的这种趋势，几乎到半个世纪之后才逐渐占据上风。

未来主义雕塑

波丘尼（1882—1916）

波丘尼于1916年早折，他的生涯证明，他比他所追随的大多数未来主义者，更加贯彻始终。在一个时期内，他像其他的未来主义者一样，在精确的现实主义（precise realism）和一种透明色彩平面的立体主义—未来主义之间来回反复。他的《一个骑自行车人的动态》（图381），说明他正朝着抽象移动，几乎像塞韦里尼的作品那样完全抽象。其不同点是，波丘尼忠实地保持一种抽象形状的暗示性，在这一点上，与康定斯基同一时期内更有秩序的抽象是类似的。但波丘尼在他有生的最后几年里，所做出的最大贡献就是，创造了未来主义的雕塑。除了罗索的印象主义雕塑之外（见图114，115；大概罗索是在二十世纪早期仅有的从事人体雕塑的另一位雕塑家），波丘尼以其绘画的手法，来寻求人物或物体与周围环境的一体化。这是他第一次向一古老的问题发起进攻，如何去组织三度的无形空间，以便像实体一样完满地加以表现。1912年，在他的《未来主义雕塑的技术宣言》里，他开始向所有的学院派传统习惯展开攻击。这一攻击，在裸体主题方面尤其旗帜鲜明、毫不手软。当时裸体仍然占据主要地位，不但传统主义者的作品如此，就连占领导地位的进步雕塑家罗丹、布尔德、马约尔也是这样。在罗索的印象主义雕塑里，以及在波丘尼的当代主题中，对雕塑从事了最激动人心的改革。他还认识到，在他所关心的短暂时刻里，罗索被纠缠在自然的主题之中，和印象主义的画家们是一个路子。

在另一方面，波丘尼还在雕塑中寻求永久的价值——"运动的风格"和"雕塑即环境""绝对和完全废除确定的线条和不要精密刻划的雕塑。我们要把人物打开，把它纳入环境之中"他重申，雕塑家有把人或物做任何变形或破碎形式的权力，并且主张运用每一种材料——"玻璃、木料、纸板、铁、水泥、马尾、皮革、布、镜子、电灯等等、等等"。

雕塑宣言在程度上甚至比绘画宣言更为重要，它预言了构成主义雕塑、达达及超现实主义的装配、作为字面意义的雕塑（Scuipture as Literal motion），甚至预言了1960年代波普雕塑家的环境等流派的发展。波丘尼并没有提到毕加索1909年的立体主义头像，或者阿基本科或杜桑-维龙的第一批立体主义的试验，他也许不知道这些事情。然而，他设想要超过在此之前的任何事情，超过立体主义雕塑所试验的各



图381　波丘尼《一个骑自行车人的动态》　1913
70.2×94.9厘米　米兰　詹尼·马蒂奥利藏

种效果。毕加索的第一批立体主义构成是在1912—1913年开始的，而且毕加索和勃拉克对拼贴的第一批探索是在1912年。没有毕加索1909年的《费尔南德·奥利维尔头像》(见图217)为先例，要设想波丘尼早期的未来主义肖像《母亲》(《反雅》，图382)，那也是十分困难的。作品的形式更加流动不定，其性格更加明显集中，但是各体量上的碎块可以做更密切的对比了。从整体上看，波丘尼的肖像每一个地方，都处于毕加索的立体主义雕塑小碎面和罗索的印象主义的扩散面之间的状态。在另一方面，作品《空间中一个瓶子的发展》(图383)，尽管是用青铜铸造的，但通过雕塑空间的分析，把传统加以扩大。瓶子被解体、散开，并和环境中的基座成为一体。这件以日常用品为题的雕塑，只有15英寸(38.1厘米)高，它处在周围的三度空间中，是整体存在的一个巨大的三度体



上图382
波丘尼《母亲》(《反雅》)
1912 青铜 高61厘米
密执安 伯明翰 巴尼特·马宾夫人藏

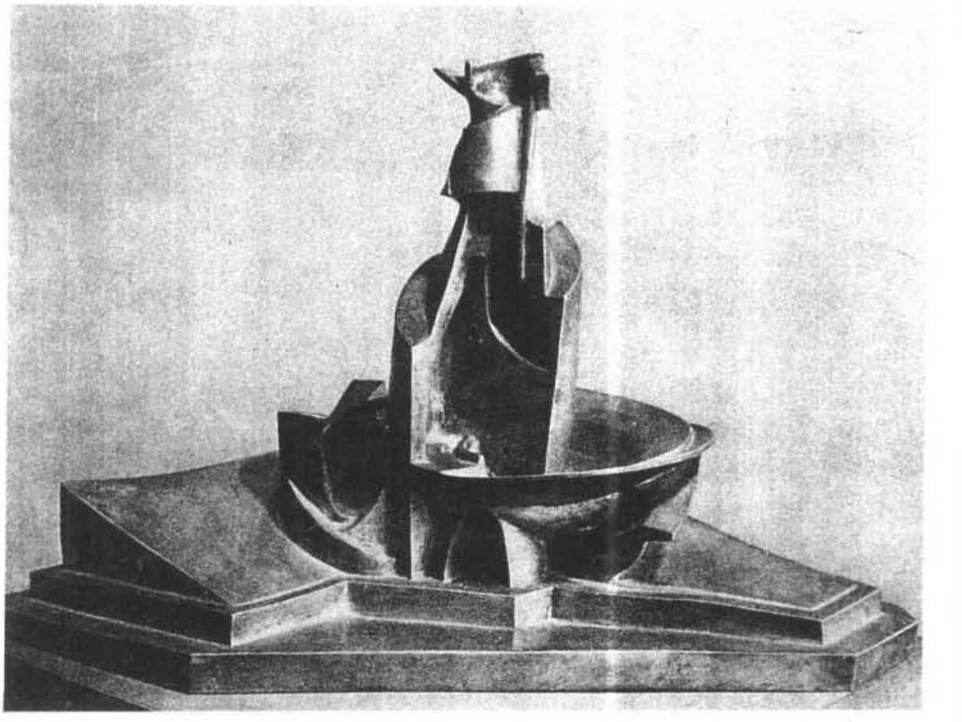


图383 波丘尼《空间中一个瓶子的发展》 1912 青铜 高38.1厘米
纽约 现代艺术博物馆

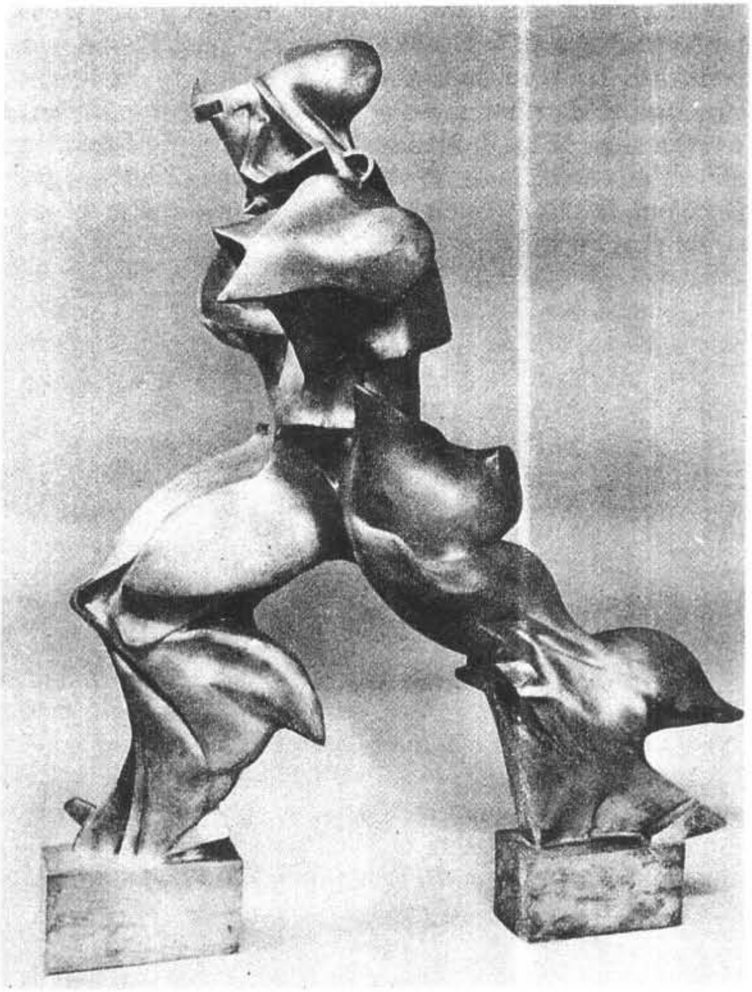


图 384
波丘尼
《在空间里连续性的独特形式》
1913 青铜 高 110.5 厘米
纽约 现代艺术博物馆

量的纪念物的模型。更加雄心勃勃的是，在1912年毁坏了的两件作品《头像和窗户的融合》及《头像、房子和光线》，虽然作为雕塑的环境其作品并不成功。作品运用了各式各样的材料，他想让人物和建筑的构件严密地融合在一起。这些壮观的试验虽然不幸毁于一旦，然而它们却是达达和超现实主义的装配和波普艺术环境的先行原型。

波丘尼最动人的雕塑是《在空间里连续性的独特形式》(图 384)，这也是他的最具雕塑传统、同他的画之间最有特定关系的作品之一。这个昂首阔步的人物，以青铜铸成的飘然曲面组成，基本上是在两度的平面里运动，好像是把绘画的人物转化成浮雕似的。在效果上可以和《萨莫色拉斯的胜利》相当。她的翼部及身后漂起的织物，并不像是他在自己的雕塑宣言里所辩解的那种整体雕塑环境。

未来主义建筑

圣埃利亚（1888—1916）

1914年，第一届自由未来主义展览在罗马举行，一些年轻的艺术家——莫兰迪（Ciorgio Morandi）、西罗尼（Mario Sironi）、普兰波利尼（Enrico Prampolini）和另外一些人——加入了最初的五人集团。其中最令人感兴趣的新手是年轻的建筑师圣埃利亚，他起草了《未来主义建筑宣言》，大概得到马里内蒂的无微不至的帮助。像戛涅所做的工业城规划一样，圣埃利亚设想以最新的材料来建设城市，满足现代人的需要，表现现代精神的活力。他的构思，基本上是纪念碑式的幻想，纸上谈兵。今天看来，这些东西有一种过了时的古典的假现代主义（Classical pseudo-modernism）的面貌。但是《宣言》可以说是他的伟大的成就。因为它对欧洲现代建筑的发展有重要的贡献。然而，他的某些大胆的工程概念（图385），暗示了意大利和世界结构工程大师之一内尔维（Pier Luigi Nervi）的宏伟成就。

第一次世界大战，使意大利未来主义的第一阶段告终。虽然有许多宣传家的思想和口号，被综合纳入了掀起的法西斯主义的思潮，用于政治的和社会的目的，但这还是一个少有的、意义深长的阶段。未来主义者们依然以马里内蒂为领导，愈来愈多地卷入了特定的战争宣传中去，卡腊设计了歇斯底里的、有点迷惑人的拼贴宣传画（见彩图93）。运用色彩、线条和词句象征符号的四处放射，赞美国王和军队，从视觉上模仿噪音、警笛及乌合之从。波丘尼在作品《骑兵突袭》之中，以参差不齐的骑兵斜线，来赞美他画的主题。塞韦里尼继他比较有节制的一系列红十字列车之后，画了一幅《装甲列车》（1915），这是机械化战争的一幅绘画纪念碑。

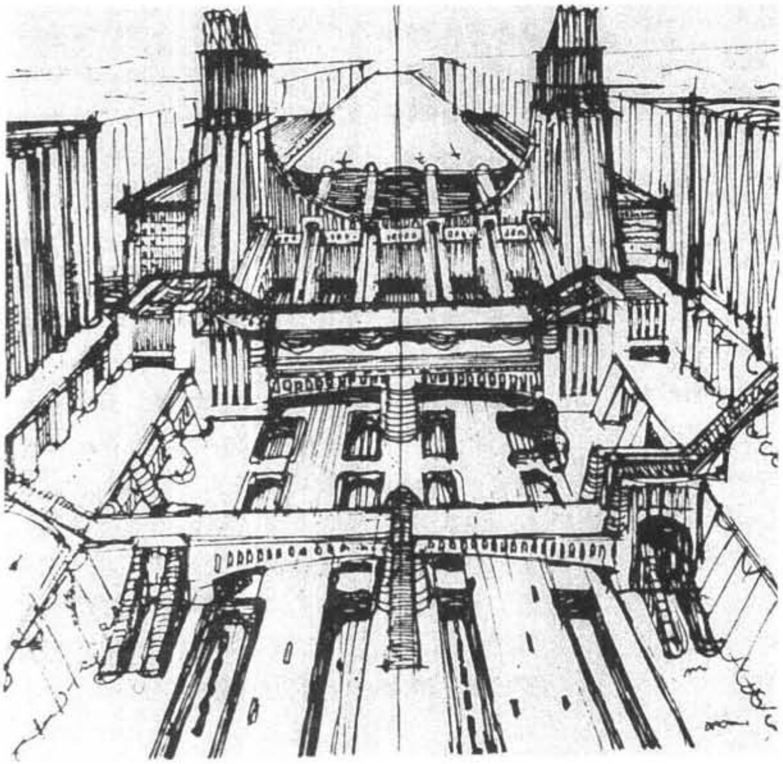


图385
圣埃利亚为契塔诺瓦做的方案
1914

第十章 俄国的抽象和构成主义

抽象艺术的出现

“抽象”这一术语，可以理解成从自然里抽象出来的什么东西，大概是因为“抽象”什么东西就含蓄着要减少或贬低的意思吧，所以这总是一件争论不休的事情。音乐和建筑总是被认为是抽象艺术的，然而在亚里斯多德时期的古典传统时，文学、绘画和雕塑不是按视觉艺术，而是被当成模仿的艺术来看待的。至少到了十九世纪中叶，艺术家才有意无意地倾向于这样一种绘画概念，即绘画是自身存在的一个实体，并不是对别的什么东西的模仿。抽象作为一个术语，是用在那些不表现自然的艺术上的，问题就难在它随便用到所有的艺术之中，在这些艺术里，主题被当成附属的、或者是歪曲变了形的东西，以便强调造型或表现手段。这个术语就常常不太严格的用到某种野兽派和立体主义的绘画上，这些绘画主题不突出，立体主义的雕塑亦有这样的例子。但是，只要留下一点点可以辨认的主题，那就不能算是名正言顺的抽象。我们已经看过的立体主义，大体上是走在抽象的半路上，本身并不能算是抽象。

为了给二十世纪所产生的非模仿绘画和雕塑的浪潮找一个恰如其分的名称，人们已经付出了种种努力。1930 年，凡·杜斯堡提出了个术语叫“具体”(concrete)；蒙德里安及其追随者们，也把“非客观的”(non-objective) 这个词用于抽象。不管怎么说，还是找不到一个真正合适的代用词来，为什么抽象这个术语就不能继续运用，看来也没有什么道理。

康定斯基似乎有最好的主张，他已是第一位抽象画家。他明白他所创作的“非描绘性的”、(non-representational)表现主义作品的含意。但是，在康定斯基之前，毫无疑问抽象绘画就已经存在了：维尔德和其它一些人所画的一些画，已经没有可以辨认的主题了，虽然这些画大体上是以植物形式为基础的；在 1911 年，德劳内创作了一些色彩图案，这里面，自然主义的主题实际上已经不见了；在同一时期，库普卡几乎是以完全抽象的方式来作画的。

至少可以想象得出，几乎完全缺乏探索的俄国艺术，已经有某些艺术家在法国和其它国家知道了一些发展情况，而且感到，唯一的答案就是，以最激烈的革命形式，来反对学院派占统治地位的现状。雕塑也和绘画的情况一样，从十九世纪的学院主义到完全抽象，这之间俄国几乎没有经历过什么变化。这些少有的艺术家包括：拉里昂诺夫、冈查洛娃 (Natalia Goncharova)、马列维奇、李西茨基 (El Lissitzky)，当然还有康定斯基。雕塑家有塔特林 (Vladimir Tatlin)、罗德琴柯 (Alexander Rodchenko)、加波 (Naum Gabo) 以及他的兄长佩夫斯奈 (Anton Pevsner)。他们为数甚少，但对后来所有的二十世纪艺术的影响是至关重要的。

要想评估本世纪初俄国的成就，有几点是不能忘记的。十八世纪以来，彼得大帝和叶卡特琳娜女皇的俄罗斯，保持了一种赞助艺术的传统，并与西方保持不断的密切接触。俄国人经常到法国、意大利和德国去旅行。通过期刊杂志，他们知道了在艺术、音乐和文学方面的新发展。自十九世纪以来，俄国的文学和音乐达到了很高的地步，戏剧和芭蕾也获得了长足的进步。十九世纪，俄国人对乌托邦社会的癖

好，在一些艺术派别里表现得很突出，诸如"漫游"派（Wanderers），就是1870年代由马蒙托夫（Savva Mamontov）把一批艺术家召集到一起形成的。马蒙托夫是一位富有的俄国民族主义鉴赏家和社会理想主义者，也是戏剧和歌剧的积极赞助人，他还协助从业的艺术家开展剧院设计的业务。绘画和戏剧的这种结合，使得俄国探索艺术的进展很有特色。

弗卢贝尔（Mikhail Vrubel，1856—1910）大概是俄国先驱人物中的最有才能者，他使俄国的艺术顺利地过渡到二十世纪，但在他的有生之年并没有得到多少赏识。弗卢贝尔是一位充满俄罗斯拜占庭传统的杰出匠师，通过他，很多西方新艺术运动精神的东西，被糅进了俄罗斯的艺术。新艺术运动、法国象征主义者和纳比派，使他们在1880年代的后期，通过著名的"艺术世界"运动大大地开阔了眼界。该运动的领导人是本诺依斯（Alexander Benois），他是一位有才能的企业家、艺术家、剧院设计师、世界性的评论家和学者。他宣传和实践艺术的综合性和统一性。

巴克斯（Léon Bakst）是第一批参加"艺术世界"的专业艺术家之一，后来作为一位舞台设计师而享有国际声誉。1890年迪亚列夫参加了这一派，大概他注定要成为所有芭蕾主持人中最伟大的一位。期刊《艺术世界》于1898年第一次问世，刊物聚集了一批诗人、艺术家当中的年轻领袖人物，负责把法国象征主义诗人、英国和奥地利的新艺术运动艺术家和建筑师，以及法国的后印象主义者，介绍给俄国的观众。几年以后，迪亚列夫全力投身于艺术主持人的工作，安排展览、音乐会、戏剧和歌剧的演出，1909年终于在巴黎上演了俄罗斯芭蕾，并且在成功的路上扶摇直上。从那以后，迪亚列夫就依仗在欧洲绘画界的许多最伟大的名人去给他搞布景。

在《艺术世界》之后，又有另外一些先锋派杂志出版。通过杂志、通过去巴黎和意大利的旅行，年轻的俄罗斯艺术家们可以看到野兽主义、立体主义、未来主义及其支流的动向。史楚金（Sergei Shchukin）和莫洛佐夫（Ivan Morozov）在莫斯科形成了新法兰西艺术的巨大收藏。史楚金的收藏，到1914年已有二百多件法国印象主义、后印象主义、野兽派和立体主义画家的作品，有五十多件毕加索和马蒂斯、马奈、莫奈、雷诺阿、塞尚以及梵·高的作品。莫洛佐夫的收藏略少一些，在一百三十件探索性的作品中，包括塞尚、雷诺阿、高更以及许多马蒂斯的作品。这两位收藏家都慷慨大方，对俄国的艺术家们开放他们的收藏，这些作品对艺术家们的影响是不可估量的。通过这些现代艺术的收藏，通过1910年拉里昂诺夫所建立的"钻石派甲克"（Jack of Diamonds group）的展览，立体主义者的实验几乎在一开创的时候就在彼得堡和莫斯科出了名。未来主义的传道士马里内蒂，于1914年访问了俄国（可能还要早些），他的思想可能影响到某些俄国先锋派。

辐射主义和至上主义
拉里昂诺夫（1881—1964）
冈查洛娃（1881—1962）

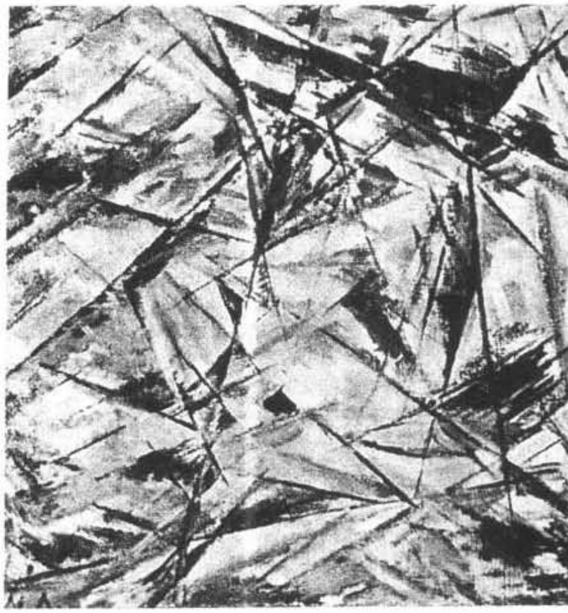
早在1911年，拉里昂诺夫和冈查洛娃就与康定斯基进行过通讯，康定斯基对他们搞的试验很感兴趣。他们展开了一个叫做"辐射主义"（Rayonnism）的运动，在1913年举行了称为"靶子"（The Target）的展览，第一批辐射主义的作品便问世了。辐射主义是立体主义的一个分枝，在强调动态、线条光辐射方面，与意大利的未来主义有些关系。拉里昂诺夫通过这些，追求在视觉上表现时间、空间的新概念，以形状反映数学家凯利（Arthur Cayley）、费利克斯·克莱因（Felix Klein）、哲学兼物理学家马奇（Ernst Mach）、物理学家爱因斯坦（Albert Einstein）以及其它一些人的思想。拉里昂诺夫

的宣言，对未来主义者的宣言是形式上的讽刺。他歌颂当今文明的日常物体，否定个性的存在，赞美东方，反对西方。

拉里昂诺夫和冈查洛娃于1914年离开俄国去给迪亚列夫搞设计。两位艺术家都没有制作过多少意义深远的辐射主义的绘画（图386），但他们的思想，涉及到立体主义、未来主义和奥弗斯主义并包括了“一种人们称之为‘第四度’感觉”的综合性艺术，影响到马列维奇和至上主义的发展，这才是有重要意义的。

马列维奇（1878—1935）

马列维奇超过了任何人，甚至超过德劳内或库普卡的几何性，得出他合乎逻辑的结论——绝对几何抽象。马列维奇在莫斯科学习艺术，在那里，他通过参观史楚金和莫洛佐夫收藏的作品，知道了一些新的动向。1906年，他认识了拉里昂诺夫，于1910年他和拉里昂诺夫、冈查洛娃在第一届“钻石派甲克”展览会上展出作品。到1911年，他还是以立体主义的手法作画。《雨后乡间之晨》（彩图92），有用圆筒形组成的雕塑式农民人物，在一种机械式的风景之中，有房子、树木，以及用明亮分等的红、白和蓝色色相造型的地面。这些与莱歇较后期的机械立体主义竟有惊人的相似，但是搞不清楚到底是谁看了谁的早些时候的作品。以后两年，马列维奇探讨的立体主义和未来主义的不同方向和方法。他对自己的作品里一直还残留着主题这一不正常现象耿耿于怀，照他本人的话说：“……在1913年，我竭尽全力要从物体的重担下把艺术解放出来，我在正方形里避难，并以此展览了一幅图画，我在白底子上画了一个黑方块，仅此而已。”这是一幅铅笔素描，是这种风格的第一个实例，马列维奇称之为“至上主义”（图387）。在他写的一本叫作《非客观的世界》的书里，称至上主义是“有创造性的艺术，纯感觉至上”。他写道：“对于至上主义者


图386 拉里昂诺夫《兰色的辐射主义》 1912
64.8×69.9厘米 巴黎 波里·齐尔金斯基藏

而言，客观世界的视觉现象本身是无意义的，有意义的东西是感觉，因而是与环境完全隔绝的，要使之唤起感觉。”

正如康定斯基和他的第一幅抽象水彩一样，这种在白底子上画一个简单方块的创作，对马列维奇来说是在精神上得到启示的一个瞬间，马列维奇是一位虔诚的基督教神秘主义者。他认为，可以证明一幅绘画是能够完全脱离任何映象，或者脱离对于外部世界（不管是人物、风景或静物）的模仿而独立存在的。当然，实际上康定斯基、德劳内和库普卡在抽象绘画的创作中，早已捷足先登了，而他也是知道人家所做的这些努力的。然而，马列维奇有一个重要的主张，这当中最主要的是把抽象带进一种最后的几何简化中去——所画的黑方块，在纸上的白方块之中。这就反映了一个事实，二十世纪的抽象有两个主要侧翼，一是康定斯基的抽象表现主义，一是马列维奇的几何抽象，这两翼都是由俄国人确立的。这两个人有一个共同的信念，他们的发现是一种精神上的幻象，是扎根于古俄罗斯传统之中的。这个巧合是很引

人兴味的。

在1913年，马列维奇继续他的至上主义铅笔素描，在最初的方块之后，先创作的是有一个离了心的圆在一个方块之中，然后是，一个水平的矩形，横过一个在方块里的垂直矩形，形成一个方块的十字交叉。在最初的至上主义构图中，那白方块中套一个黑方块的效果是中性的。在第二种构图中，黑色的圆圈在白方块的角上摇曳不定，开始发展出一种联想的和空间的推理。在第三种成系列的构图中，由于增强了重叠的水平矩形的暗度，这就引进了第三度的限定感。矩形好像是向前漂浮的，在水平和垂直的平面之间，创造了一种空间层次的幻觉。从这些作品里，马列维奇发展了一种至上主义方块的多样性，促成一种新的、双平面的至上主义构图。这里简简单单的两个边交错的黑色矩形，呈垂直——水平——垂直的效果。但这是1960年代艺术家造型画布（shaped canvas）的一个恰如其分而且是重要的先兆。在他试图去解释基本新词汇的时候，他感到本身在创造，他试验矩形、圆形和十字形的另外一种结合，在方位上有垂直和水平的结合。在1913年当中，他对抽象几何形状的表现关系所发生的热烈好奇心，已使他放弃了静止的矩形结构，转而去搞一种更富于动态的斜线方向的矩形组合，把它们安排在彼此关系更为紧张的复杂状态之中。

在1913年末，他开始探讨现代技术和飞行的天地，把垂直矩形搞成倾斜的。因此，在1914和1918年间，他创作的至上主义构图“表现飞翔的感觉……金属声音的感觉……无线电报的感觉”；“白上加白，表现消失的感觉……磁铁的吸引”；转达运动和排斥的感觉，从“外空间来的神秘的“波”的感觉，甚至是“非客观性”的感觉。1918年经过了一个复杂化的时期以后，他又回到了更进一步的简化时期，是白上加白的一系列绘画。一个例子是，画了一个倾斜得很厉害的白色方块，在一块方画布上，白的明度有所不同(图388)——这是一种几何形状的最简单关系的绘画简化。

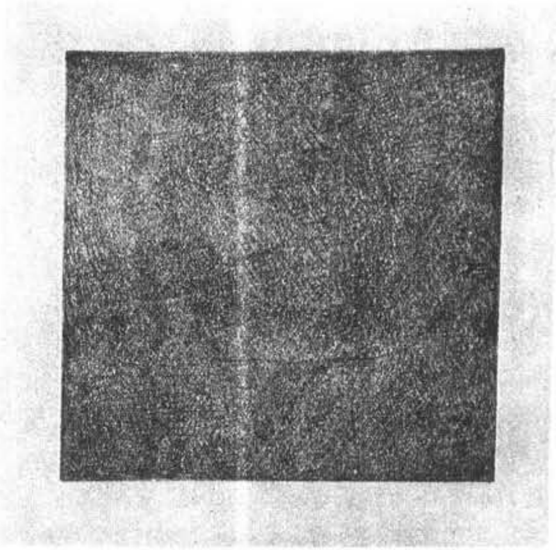


图387 马列维奇《基本的至上主义要素》1913 素描 列宁格勒 俄罗斯国立博物馆

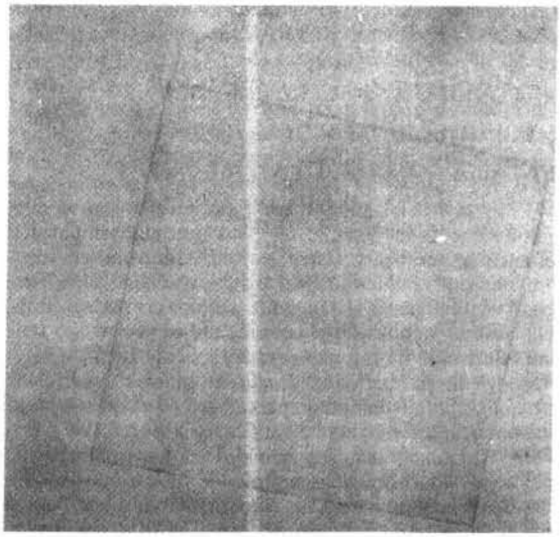


图388 马列维奇《至上主义构图：白上白》1918 79.4×79.4厘米 纽约 现代艺术博物馆

马列维奇懂得，把建筑基本上作为抽象视觉艺术来看待的历史重要性，在1915年和1923年之间，他试验了三度的素描和模型，其

中研究了在三度之中的形式问题。这些抽象的三度模型，不仅对俄国构成主义的成长有重要意义，而且由于他的弟子特别是通过李西茨基，传播到德国和西欧，影响了包豪斯的设计教学，以及现代建筑的国际风格的进程。

李西茨基(1890—1956)

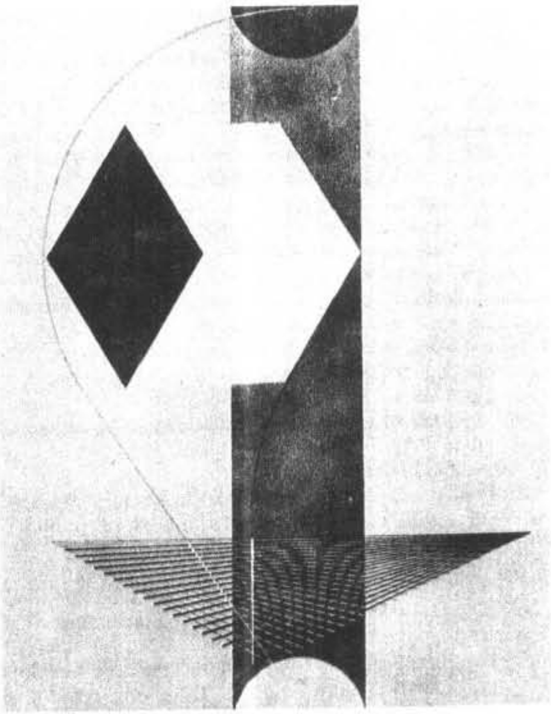
从俄国至上主义出身的艺术家当中，在国际上最有影响的是李西茨基(El[Eleazar] Lissitzky)。他在德国学习工程，返回俄国时，加入了罗德琴柯的非客观主义和塔特林的构成主义，1921 年又回到柏林。在柏林他接触了荷兰抽象主义者凡·杜斯堡和匈牙利人莫霍利-纳吉。李西茨基以他引人注目的影响，把俄国的至上主义、非客观主义、构成主义，与荷兰的风格派和德国的包豪斯思想集合到一起，通过莫霍利-纳吉传播给美国和别处的一代学生。李西茨基并非是有独创精神的天才，但他是传播各种抽象概念的最重要的媒介。当时，各种抽象概念同时独立地出现在欧洲各地。在他取名为"普龙"(Proun)的非客观的绘画——构成中，他结合抽象平面的透视幻觉，处理当代的几何抽象要素，类似于毕加索、格里斯和其它立体主义者在发展综合立体主义阶段所做的努力(《普龙99》，1924—25，图 389)。

康定斯基在俄国(1914—1921)

把俄国在抽象和构成方面的探索传播到西方的一个非常伟大的人物就是康定斯基。由于战争的爆发，他被迫离开德国，于 1914 年回到俄国。俄国(十月)革命之后，于 1918 年他被任命为莫斯科美术学院教授，1919 年协助组建俄罗斯博物馆。1920 年，他被任命为莫斯科大学教授，一个由政府发起的他的个人作品展览在莫斯科举行。到了第二年，原先在探索现代艺术方面的良好气候变了，1921 年底，康定斯基又回到了德国，不久被任命为魏玛新成立的包豪斯的一位教授，后来成为副校长。

直到 1920 年，康定斯基还是继续以自由抽象的手法作画，这是他大约在 1910 年首创的。他在莫斯科追溯往日的岁月，他开始在一些绘画里搞规则形状、直线或几何曲线。1921 年，还是接着搞几何图案，并进入了他生平的另一个主要阶段。康定斯基受过马列维奇、罗德琴柯的几何抽象和构成主义的影响，这可以说是毫无疑问的。尽管从自由形式变成了以规则、僵硬的线条勾边的彩色形状，但康定斯基的绘画依然保持着剧烈的节奏感，保持抽象形式的

图 389 李西茨基《构成 99》(《普龙 99》) 1924—25
木板上油画 128.3×98.4 厘米 康涅狄格
纽黑文 耶鲁大学美术馆 未名协会赠



继续不断的冲突活动。《白线，232 号》(彩图 93)，是一件过渡性的作品，主要的色块，是以一种松散的和气氛性的手法来处理的。但这些色块被一种很强烈的直线条图案和规则的曲边色块所强调，使作品有一种受几何形控制的轻

快感。圆是一个中心母题，从1920年代中期以来他就乐于此道。大概这是可以用来表现宇宙空间和星系的相互作用的主题，而且具有历久不衰的魅力吧（《几个圆形，323号》，1926，彩图94）。1920年代，康定斯基的风格使得他的绘画中的抽象问题，进入了其它章节要谈的问题的范围。

构成主义

二十世纪雕塑所发展起来的具有重大意义的新概念之一就是构成（construciton）。雕塑从它发展史的伊始，就是一个从无定形的原材料体量上，用雕去（木雕或石雕）或者塑上（泥塑或蜡塑）的办法，去创造形式的过程。这种认识，注定要强调雕塑是一种体量的艺术，而不是空间的艺术。即使是在希腊化或巴洛克这样注重雕塑是一种空间艺术的时期，雕琢或塑造人物的三度体量，依然是占主导地位的。传统的技艺，很完善地继续在二十世纪里保留着，甚至在布朗库西革命化的人物作品中也是如此。前面已经说过，毕加索的第一件立体主义的雕塑（1909，《费尔南德·奥利维尔头像》，见图217），也还是从体量中心着手，搞一些深深的小碎面。

真正的构成雕塑，是用木头、金属、玻璃或塑料构件制成的，是立本主义在绘画中的试验可以预料到的后果。在1912中，毕加索设计了一个用纸和绳子制成的三度立体主义构成，同一年又为另一个构成绘制了素描。1912年他的《吉他》和1914年的《乐器》，就是用金属片和金属丝或木头制作的构成，形象是立体主义的。尽管处理得很粗糙，但艺术家用以申明了构成主义雕塑的一个基本问题——认定雕塑是空间而不是体量。

说来奇怪，经毕加索这一番开拓性的努力之后，构成雕塑后来的发展，尤其朝着全抽象方向的发展，竟没有出现在法国，而是在别的地方。阿基本科在巴黎工作，他以1912的《行走的女人》（见图332），对空间雕塑做出了贡献，然而，他仍旧运用传统的手法、用泥塑造一个人物造型。1912年波丘尼的未来主义宣言，主张运用非传统的材料，以适应于构成雕塑。但是，他实际的构成雕塑，是字面上的或者是立体主义的主题的。阿基本科的构成人物《梅德拉诺（见图333），是在1912和1914年之间制作的，是空间——体量颠倒过来的试验，但艺术家从来没有抛弃过主题——人物或静物，而且恢复了一种立体主义的雕塑，以粘土造型翻铸成青铜。

在法国和意大利，天经地仪的传统雕塑技术——塑造、雕刻、铸青铜——被推翻了，甚至是被现代革命的领袖们推翻的。雕塑家进艺术学校受训，像布朗库西和利普希茨，从十八世纪以来在技术上就没有改变过。法国的现代雕塑，则是从文艺复兴的传统中脱出来的，比起现代绘画来，更是慢慢吞吞、不知不觉。因此，继续运用传统的技术和传统的人体，可能是这场革命的后果，而不是大多数先驱者的革命过程。除了毕加索的独立试验以及更进一步发展的劳伦斯的结构构成之外，立体主义的拼贴转化成三度的抽象构成，这首先是在俄国获得成功的，然后是在荷兰和德国。

塔特林（1895——1956）

俄国构成主义的奠基者是塔特林。1913年，他访问了柏林和巴黎。在巴黎，他看到了毕加索画室的绘画，不但被那些绘画所吸引，特别是还让构成给迷住了。毕加索当时正在用这些构成研究拼贴对雕塑有些什么内在含意。待塔特林返回俄国以后，结果就用木料、金属和纸板，表面罩上石膏、釉面和碎玻璃，构成了一系列的浮雕。在雕塑史中，这些作品是第一

批完全抽象的构成或造型，是施威特（Kurt Schwitters）的达达雕塑或1960年代的废品雕塑的开山祖师。

塔特林对于抽象的看法，是和马列维奇密切并行。塔特林的第一批抽象浮雕已经失传了，唯一留下来的纪录是一些不好不坏的复制插图。即使这样也可以显示出，在1913和1916年之间，雕塑首先关心的是迷人的空间：独立的、没有一个完整的基座，它使飞翔的思想具体化。这些所谓的“反浮雕”（counter-reliefs）开始于1915年，用金属丝吊起来，横过房间的一角，早已离开了过去雕塑固定于地面上的传统，离开了艺术家可以容许的有限的技术源泉。他对工程和建筑的兴趣，可以从雄心勃勃的《第三国际纪念碑》的方案模型上看出（图390）。要建足尺的工程，大约需要1300英尺（3962.4厘米）高，这将是人类所见到过的最大的雕塑形式。即使当成建筑，实质上也是个建筑，除了莱特“英里高大厦”的概念之外，大概也是无可匹敌的。这是一个金属的螺旋式框架，成一个角度倾斜着，环绕着玻璃圆柱、方块和锥体。供会议和集会用的各种各样的玻璃单元是旋转的，要进行一年一次、一月一次和一天一次的彻底革命。它预示了，而且在尺度上也超出了后来构成雕塑作为空间、环境和运动的所有发展。

罗德琴柯（1891—1956）

罗德琴柯在1914—1915年归于马列维奇的影响之下，1916年跟塔特林一道工作，不久便开始试验构成。1920年，他像塔特林一样，越来越转向艺术家必须通过在工程、建筑和工业设计之中，实际运用他的艺术，达到为革命服务的思想。在他的《距离的构成》中（图391），他把一些矩形的木块，垛成一种水平和垂直的组合，像蒙德里安绘画的抽象一样，甚至进一步提示了建筑中发展起来的国际风格的形式。他的《悬吊的构成》（图392），是一个鸟窝似的圆环交插构成，在流动的空气中，圆环可以缓缓地活动。这是第一件把实际运动引进构成雕塑的作品。这种形式，暗示了空间运行的动人效果，这是俄国构成主义者们老早就有的想法。

塔特林和罗德琴柯对构成主义的探索，在1920年代初期即告结束，许多艺术家，包括至上主义和构成主义的艺术家（俄国曾在一个时期内在这方面居世界领导地位）在1920年以后

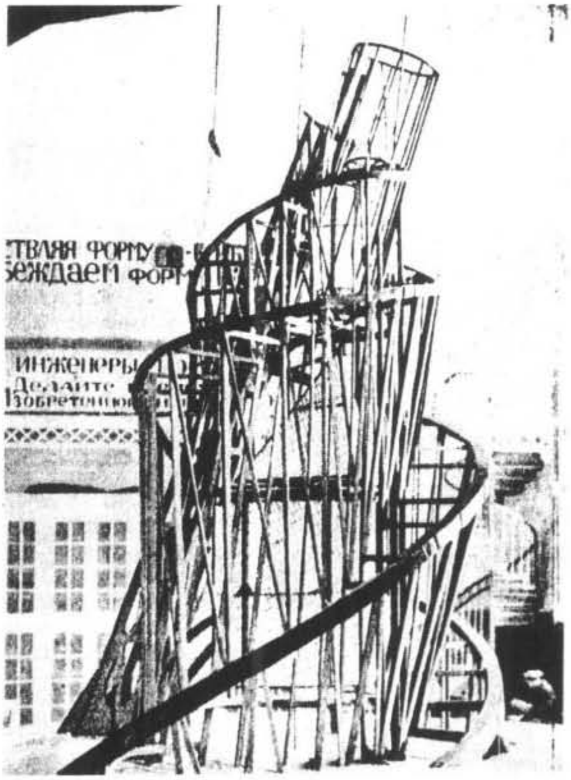


图390 塔特林为《第三国际纪念碑》所做的模型
木、铁、玻璃 列宁格勒 俄罗斯国立博物馆

移居国外。这些人中包括塔特林和罗德琴柯。他们所留下的最独特的贡献，是在剧院设计方面。

且不提俄国构成主义先驱作品的概念在别的地方进一步的扩大与发展，就画家像康定斯

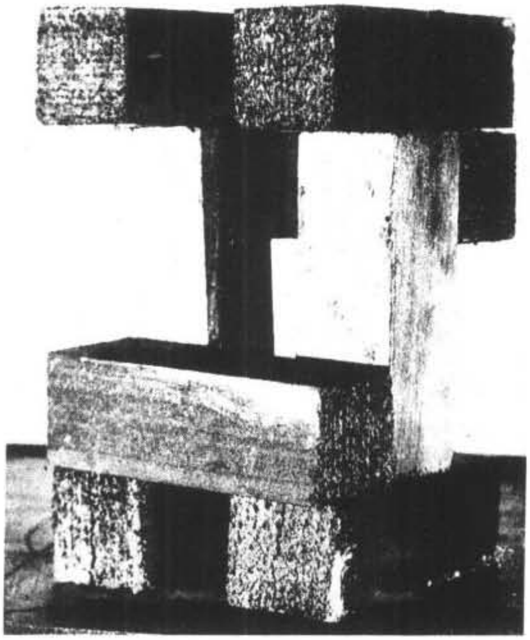


图 391　罗德琴柯《距离的构成》1920
木　私人收藏

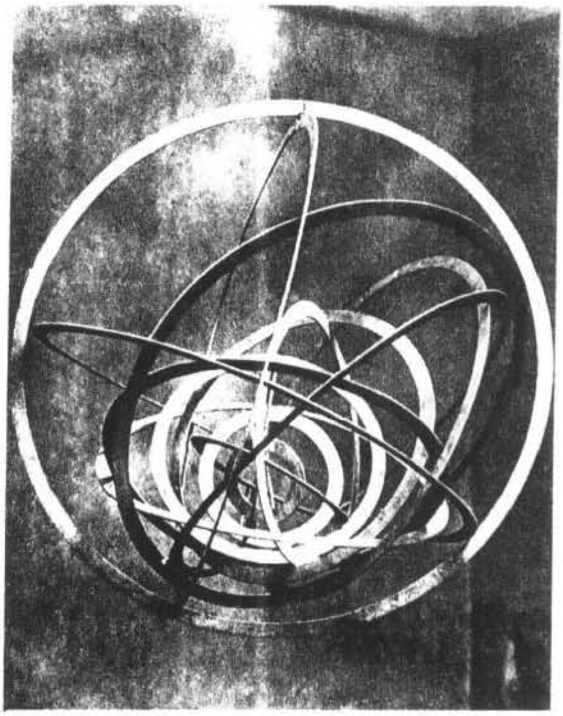


图 392　罗德琴柯《悬吊的构成》1920
木　（出处不详）

基、雕塑家像加波和佩夫斯奈离开本国，并把他们的思想带进西欧这一事实而言，这对建筑和艺术的新国际风格的创作，就是头等重要的事。

加波（1890 年生）
佩夫斯奈（1886—1962）

在构成主义的传播中，两个重要的俄国人是佩夫斯奈和兄弟加波。佩夫斯奈首先是一位画家，他的历史可以概括许多年轻俄国艺术家的经历。他对非学院艺术（non-academic art）的揭露，首先是通过介绍传统的俄罗斯画像和民间艺术而开始的。后来他在莫洛佐夫和史楚金的收藏中发现了印象主义、野兽派和立体主义。1911 年到 1914 年间，佩夫斯奈在巴黎认识了阿基本科和莫迪利阿尼，并受到了他们的影响。1 915到1917年间，他和他的弟弟加波住在挪威，革命以后回国，在莫斯科学院接受了一份教职的任命，和马列维奇、康定斯基及塔特林的情况一样。

加波原叫瑙姆·尼米亚·佩夫斯奈(Naum Neemia Pevsner)，后来改了名字，以免同兄长搞混了。1910 年他被送到慕尼黑去学习医药，但又转修了数学和工程。他对艺术的兴趣，是看了 1911 和 1912 年的青骑士”展览，听了伟大的艺术史学家兼评论家沃尔夫林（Heinrich Wōlfflin）的讲演而激发起来的。战争期间，加波在挪威，为挪威风景的广漠空间及虚实的对比所倾倒。在 1915—1916 年的冬天，他开始做一系列的头像和整体的人物。用一片片纸板或薄金属片，把头部的体量转变成线条或者平面的轮廓，框起一个几何形的空虚部分（图 393）。

1917 年革命以后，加波和佩夫斯奈回到莫斯科。他不仅被吸引到先锋派的轨道上来，与康定斯基和马列维奇会面，而且还发现了塔特

林的构成。在1917年到1920年间，富于探索精神的艺术家们，其愿望和热情达到顶点。为二十世纪的一种新艺术所进行的努力似乎已经获胜。照加波的说法，大多数抽象艺术家对于革命都是满腔热情的，因为他们希望，艺术中的一切进步倾向，都可以由于革命而获得解放的凯旋。

但是到了1920年，塔特林及其周围越来越主张艺术必须为革命服务，要走特定的实用的道路。艺术家不得不减少或放弃在绘画和雕塑中的纯探索活动，把他们的精力转向工程、工业或产品设计。这样的地位与加波和佩夫斯奈及追随者是格格不入的，他们要为独立艺术家的生存、为遵循自己赖以生存的自由探索道路而斗争。

这种冲突态度的头一个结果就是，他们于1920年8月5日在莫斯科发表了所谓《现实主义宣言》。宣言是由加波和佩夫斯奈签署的，但它是由加波起草的，并为其中的思想负主要责任。从此较广的意义上讲，就像加波所指出的那样，宣言是前几年笼罩了俄罗斯的抽象艺术气氛的过激思想的顶点。他把“现实的”这一术语用于宣言，一个理由是“构成主义的”标签在当时还得不到任何普遍的流传（虽然加波以及其它人已经宣称，他们的作品是构成主义的）；但更重要的是，他们故意用“现实的”这个词，去强调艺术家们的信心，以表明他们在抽象绘画和构成里，正在形成一个新的现实，一种柏拉图式理想的现实，或者说形成一种比任何对自然的模仿都更加绝对的形式。

宣言是为一种新的、适于“打开人类历史新纪元”的艺术风格所做的激烈抗争。这纲领的本质，是空间和时间的再生，“唯这些形式，才能把生活建立在上面。因此，艺术必然是构成的艺术”。描绘性的色彩、线条、空间和体量应当受到斥责；一切要素都要有它们自己的现实性；时间和运动就成为他们作品的基础。

虽然加波所写的宣言，并非一个纲领，而是他的一派正在执行的纲要，但依然是二十世纪艺术历史中最重要的宣言。它杰出地概括了抽象画家和雕塑家所出现的争论和问题，从立体主义发源以来所进行的斗争。

直到1920年，还许可这些探索者们自由创作，大概首先是因为内战的继续，其次是因为老的学院院士们的潜逃，在学校和学院里留下了一些真空需要填补。教育委员卢那查尔斯基(Anatoly Lunacharsky)是一位有教养的人，对新的潮流有好感；列宁忙于更迫在眉睫的问题，顾不上应该由他来决策的艺术问题。但是，随着比较和平与平静状态的恢复，老的学院派的理想和新的技术派的理想，不久便掌握了控制地位。这时候，前二者都在为共产主义的哲学而工作：艺术必须使群众都懂得，必须对工业化有用。结果，新派艺术的许多领袖人物，像康定斯基、加波、佩夫斯奈和李西茨基，他们觉得在本国已不能有所作为，便到国外继续发展他们的思想，把这些思想，传遍西方世界。

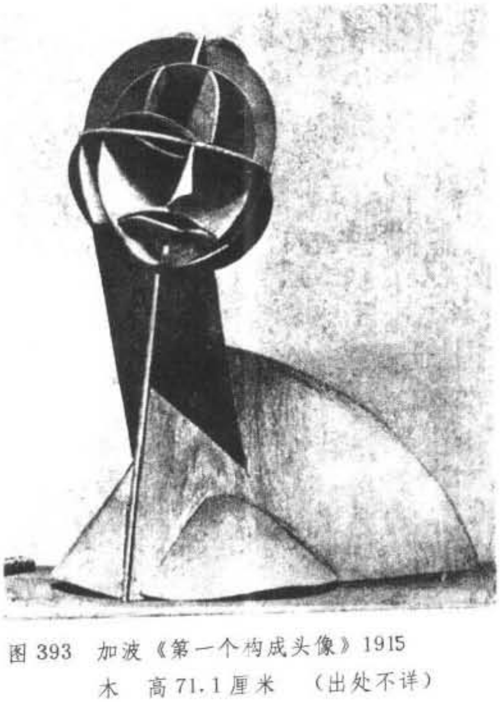


图393　加波《第一个构成头像》1915
木　高71.1厘米　（出处不详）

第十一章　荷兰的风格派

第一次世界大战，是我们现代历史上的一次血腥的战争，它成为二十世纪艺术创作高潮的一个终点，它中断或结束了许多艺术家的生涯。在战争期间，每个国家都被隔绝了，法国在艺术探索方面的主导地位也垮台了。现代绘画、雕塑和建筑概念的再思索，使之出现了一些新探索和新思想，这样，其他一些国家就开始承担起领导地位。如果没有战争和革命，把塔特林、康定斯基、马列维奇和加波同欧洲其它地方隔绝开来，俄国在抽象、至上主义和构成主义方面的探索，可能不会获得它们应得的地位。



图 394　图罗普《三个新娘》　1893
78.1×98.1 厘米　荷兰　奥特洛　克洛勒—缪勒博物馆

受隔绝影响的一个显著的例子，就是第一次世界大战期间的中立国荷兰，在艺术上有很明显的地方性的发展，因为文化上也同政治上一样，参战国双方都与它隔绝。十九世纪，荷兰已经产生了一批有才能的画家和一位天才——梵·高，通过法国印象主义和后印象主义的影响，他获得了取得最高成就的契机。在二十世纪一开始，荷兰的艺术探索家如凡·东根，就被吸引到巴黎，并且被法国的野兽主义和立体主义运动所同化。

一般地讲，荷兰的艺术家和建筑师们似乎还都能跟上二十世纪的潮流，不过有点小心谨慎。在建筑上，伯尔拉赫是第一位重要的革新者，他几乎是单枪匹马。国际新艺术运动对荷兰的影响，要比对比利时、奥地利或法国来得小，但画家图罗普（见《三个新娘》，图 394）和普里克（Johan Thorn Prikker）以及少数设计师像考克（J. Jurriaan Kok）除外。在第一次世界大战期间，向革命的现代艺术过渡的一代巨匠，大概就得追溯蒙德里安的生平了。

1914 年蒙德里安回荷兰访问，赶上了战争爆发。不久他发现，有一些荷兰艺术家与他本人志同道合，其中有列克（Bart van der Leck）和凡·杜斯堡。凡·杜斯堡比蒙德里安小十一岁，是风格派（De Stijl）形成时的领导人物。参加风格派的还有住在荷兰的匈牙利画家胡查（Vilmos Huszar）、比利时雕塑家万同格罗和建筑师奥德和万特霍夫。

1915年之际，凡·杜斯堡已经同蒙德里安讨论过办新杂志的问题，但蒙德里安觉得时机尚

不成熟。虽然如此，凡·杜斯堡在1916年复员以后还是继续推行他的计划，于1917年期刊《风格》(De Stijl）问世了。期刊鼓吹“传统绝对地贬值，……揭露抒情和感情的整个骗局”。艺术家们强调艺术“需要抽象和简化”：以数学式的结构反对印象主义和所有的“巴洛克”艺术形式。凡·杜斯堡甚至比蒙德里安还早就认识了直线在艺术中至高无上的重要性，他甚至想给他的杂志起个名字叫《直线》。他们追求“纯洁性、必然性和规律性”，在他们的作品中几乎是立即就开始表现出这些性质，通过直线、矩形或方块；通过把色彩简化成红、黄、蓝以及中性的黑、白、灰，来传播这些性质。应该强调的是，对风格派艺术家而言这一些以东方的哲学和流行的通神学教义为基础的简化，都具有它自己的象征意义［theosophy，通神学是一种认为可以藉精神上的自我发展而洞察神性的哲学或宗教］。

风格派的最重要的思想，就是艺术家合作的概念，在画家、雕塑家、建筑师、书画印刻和工业设计师当中发展一种共同的观点。这是一个很熟悉的概念，在早先的几个连续的运动中已经提到过的概念。

风格派艺术家们都很清楚现代艺术在法国、德国和意大利的发展——野兽主义、立体主义、德国的表现主义和意大利的未来主义。但是他们认为，可以称之谓大师的只是几个先驱人物，诸如绘画界的塞尚，建筑界的莱特、伯尔拉赫，大概还有贝伦斯和后来的维尔德。在战争结束重新恢复联系之前，他们只知道一点点或者根本不知道俄国在抽象方面的探索。

风格派有影响的理论家是蒙德里安和凡·杜斯堡。1917年凡·杜斯堡写了一本书叫《绘画中的新运动。蒙德里安则在《风格》杂志上发表了一系列的文章，包括《绘画中的新造型主义》，1920年回到巴黎之后，他把这篇文章增订在《新造型主义》一书之中，这是抽象艺术的文献之一（见书目）。

蒙德里安对垂直和水平对位的神秘含意心驰神往，为探讨这一问题耗尽余生。列克又恢复到描写上去。凡·杜斯堡则在追求一种他叫做“基本要素主义”(elementarism）的、新而有个性的变化，在这当中他继续运用了由矩形组成的构图，但把它们斜调了一个45度的角，去促成一种他认为是马上就会更有动态的表现形式。因为这一点，蒙德里安就离开了风格派，他被凡·杜斯堡抛弃垂直线而去搞斜线的歪道，弄得怏怏不快。

蒙德里安（1872—1944）和到1918年的新造型主义

蒙德里安原先叫彼埃特尔·蒙德里亚安(Pieter Mondriaan)，在阿姆斯特丹学习过，直到1904年还是一位自然主义的画家：大约在1908年，他置身于图罗普的影响之下，并开始了一种与象征主义手法有联系的绘画。甚至在更早一些时候，他的风景就已经带出了他那特有的垂直——水平构图的先兆。他以此约束、限定图画的空间，强调线条的结构，特别是一个单独场景或物体的迷人的视觉感受，像风车、树木、一株独立树或者一朵菊花。

早期的风景还具有一种正面化的原则，特别是在有风车的画里，用剪切和特写式的表现方法，其控制画面抽象结构的本领，从一开始就好像表现得很突出（《风车风景》；图395）。

到1908年，蒙德里安开始知道了现代艺术中的某些革新，他的作品，迸放出蓝、黄、红和绿的色彩。在树林的风景中，他强调树苗的线条起伏；在海滨和海景中，他强调沙丘和水面的色彩运动。在以后的几年当中，教堂的立面和干草垛，都是以抽象的平面用正面化的手法来表现。随心所欲的色彩或者红、黄的色点图案，是得自点彩主义的，甚至在更大的程度上受了梵·高短、粗笔触的影响和熏陶。在人像或人物绘画中，蒙德里安从1900年以来就强

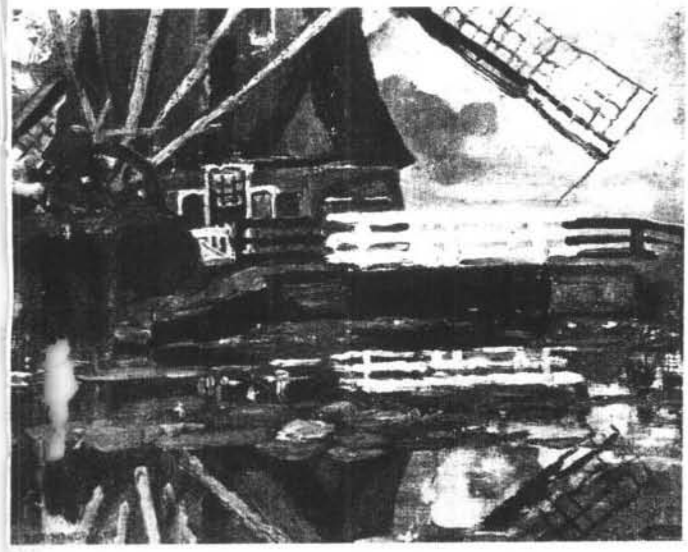


图395 蒙德里安《风车风景》1905年之前
装在纸板上的布上油画 30.2×38.1厘米
纽约 现代艺术博物馆

调正面化的特写，有时可以追溯到蒙克的画法。这种趋势在他的三联画《进化》(1911) 里集中地体现出来。这种作品也是他吸收东方神秘主义的早期例证，参予中间画面的，有以男女为基本含意的象征主义。

1911年，蒙德里安离开荷兰去巴黎，他在那里赶上了立体主义的浪潮。他感到，这里面探索的也就是他正在进行的直觉行动。他所热衷的任何主题，树林、沙丘和海洋、教堂或风车，无一不是扎根于他所熟悉的荷兰环境的。人们可以追溯他的从艺过程，从自然主义经过象征主义、印象主义、后印象主义、野兽主义和立体主义，一直到抽象。在《红树》中(彩图95)，他把梵·高猛烈曲折的表现，野兽派非描绘性的色彩和新艺术运动的线条图案融会贯通；在造型的感受方面，依然是有个性和有结构的。以后的几年，以一种更加线条抽象化的手法来处理同样的主题。到了1912年，就已经是近似于立体主义的小碎面了。尽管蒙德里安在巴黎的头几年，他所用的灰、绿和赭等色彩，是在毕加索和勃拉克的分析立体主义的影响之下的，但他的大多数立体主义绘画，依然保持着一种正面化。他很少搞斜面，或者搞雕塑式的突出。这种突出是法国立体主义作品所限定的，虽然这些作品的三度空间的存在感是很有限的。即使他认可立体主义的信条，他也业已朝着超越、消除主题和三度幻觉深度的方向转化。

早在1912年，他的树实际上就已经消逝在一种线条的迷网之中了，这个迷网罩满了整个画布的表面 (图396)。这种集中式构图的感觉，大多数是中间稠密而向四周逐渐松散，可以看得十分清楚。这种集中性，通过椭圆形的框子 (受立体主义的启发) 也能很清晰地强调出来。其线条结构的组合，变成了矩形和抽象 (图397)，毫不含糊地引向一种垂直和水平的几何抽象。到1913年，艺术家也开始再一次试验明朗的色彩，在线条组成的矩形之内，维持其同等性。

在巴黎，就象我们所指出的那样，蒙德里安首先被立体主义的态度所吸引，但是，渐渐又觉得立体主义“不承认自己所发现的合乎逻辑的结论：他们并不把抽象发展成自己的最终目标，去表现纯粹的真实性。我觉得，唯有纯造型性(造型主义，Plasticism)，才能完成这

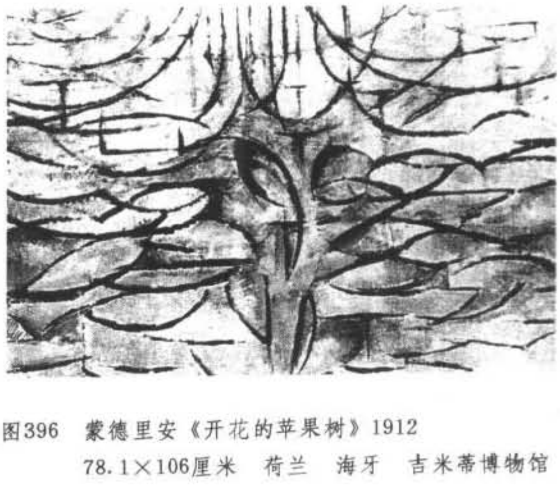
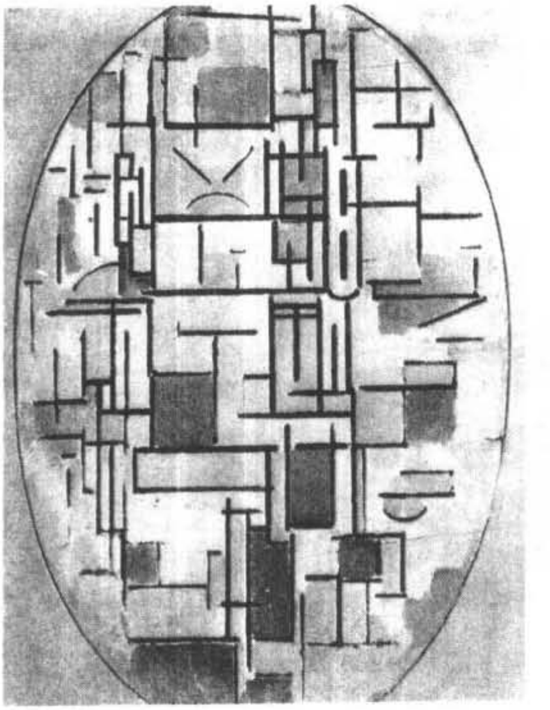


图396 蒙德里安《开花的苹果树》1912
78.1×106厘米 荷兰 海牙 吉米蒂博物馆

这一点。”这一段叙述作于1942年，这里面强调的“造型性”和“真实性”，概括了他毕生的追求。对他来说，“造型的表现”大体上是指形式和色彩的作用。“真实性”或者叫“新真实性”是指造型表现或者绘画形式和色彩的真实性，反对以模仿自然浪漫主义或表现联想为基础的那种幻觉的真实性。

正像艺术家所讲的，他渐渐地认识到：“(a)在造型艺术中，真实性只能通过形式和色彩‘有动势运动’的均势才能表现出来(b)纯手段才是提供达到这一点的最有效的方法。”这一些思想使他通过直角，通过把色彩简化成原色再加上黑和白，成为一种非全等的、对立的均衡组织原则。有一点我们回想一下是很重要的，蒙德里安并不是完全通过理论上的推想才得出他最终见解的。正如我们所见，他的绘画几乎是从一开始，就毫不含糊地朝着一种以画面的矩形为基础的抽象简化图案变化的。

在1914年间，所有曲线的痕迹消逝了，变得以垂直和水平结构居主导地位。绘画依然是



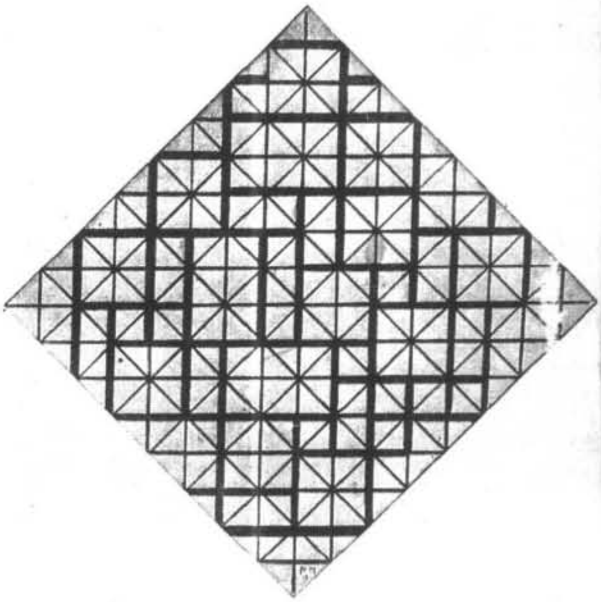


图398 蒙德里安《灰色构图》1919
84.8×84.5厘米（对角线）费城艺术博物馆
路易斯和沃尔特·阿伦斯堡藏

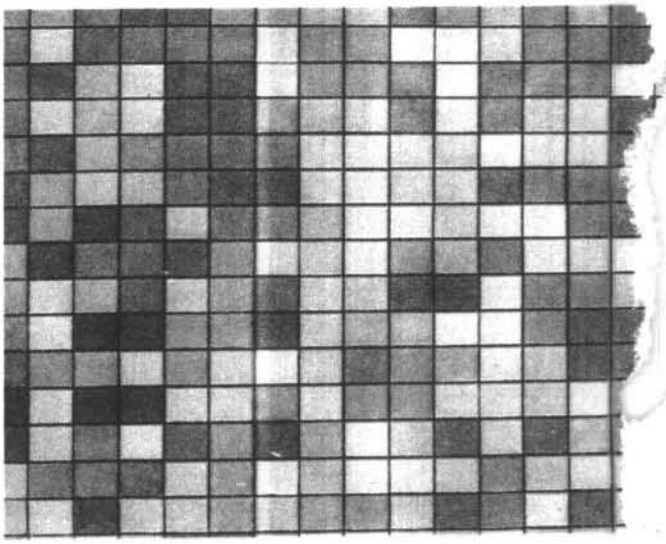


图399 蒙德里安《构图》(《棋盘，明亮的色彩》)
1913
86×106厘米 荷兰 布拉里库 S·B·斯里波藏

左图397 蒙德里安《椭圆中的色方块》1914—15
107.6×78.7厘米 纽约 现代艺术博物馆

扎根于主题的：教堂的立面或沙丘和海洋。但这时已经简化成像加减符号似的短直线。他在通过这些寻求提示自然的基本结构。到1917年和这年以后，他探索了另外一种变化——平涂色彩、没有限定外轮廓的矩形，悬浮在疏密有致的矩形安排之中（彩图96)。彩色的矩形有时是接触的，有时是搭接的。这些矩形，以很明显的方式，呈现在白色或者通常是浅色的背景之上。它们的相互作用，形成一种令人惊异的深度的幻觉，并仿佛与画面严格保持平行。

不久他认识到，分离的色彩平面能创造一种可以触知的深度感，以及前景、背景的差异感，这就和他正在追求的统一性发生了冲突。这一发现，促使他在1918到1919年间搞了一系列组织矩形格子的作品，首先是在一个中性的底子上，布置轮廓线浓重的方块或矩形（一些时候他还探索过钻石形框格的可行性，图398)，然后再加上一定原色色相的矩形，像红、黄和蓝，衬托着白、黑或灰（图399)。这些棋盘格式的绘画，仍然还是让人觉得画家是在以彩色的形式为前景，衬以白或灰色的底子。因此，色彩还是"不纯"，也缺乏整体的统一。所以，最后他用浓重的线条，穿过一些矩形，创造一种用紧密的彩色矩形构成的线条结构来统一全盘。大约在1919年，通过垂直和水平线条结构的动势平衡，以及基本的色相，这才完成了他表现万象（universals）的理想。

应该重复一下，蒙德里安总是通过"对立的等势"(epuivalence of opposites)去寻求统一性，以表现他在人类和宇宙里所感觉到的高度神秘。他的最终目的，并不是通过消除可以辨认的主题，去创造抽象结构。尽管如此，他还是像风格派的其它成员一样，也认识到他们的抽象原则是可以用于新建筑，以及各个领域之中的纯设计的新概念。

列克（1876—1958)

蒙德里安虽然是风格派里无可攀比的最伟大的艺术家，但他的成就是离不开其他成员的，特别是凡·杜斯堡和列克。列克早在1910年之前，就已经在自然主义绘画的大框框里，发展了一种有平涂色面的构成感，并运用到对社会解说性的主题上，如劳动者、工厂、工人。与此同时，他还简化了他的色彩，以致让原色占主导地位。蒙德里安1914年以后，与列克一同住在靠近阿姆斯特丹的拉伦，学过他的平涂和强调原色的画法。到了1917年，列克在作品《几何构图》（图400）中就放弃了主题，改为相当于蒙德里安同期抽象作品的矩形构图。他喜欢一种开敞式的构图，画面被用短线组成的格子和矩形斑块所打碎，不像蒙德里安是比较大的方块和矩形。人物则是通过几何形式，保持着匍匐的背。列克对凡·杜斯堡的热心和蒙德里安着迷似的分析一见如故，但是，在气质上基本上不能气味相投。在1918年他离开了风格派，又回到一种有形的形式中去。

列克的抽象，是扎根于社会脉络中的公有概念和理想的，这就不可避免地要被拉回到一

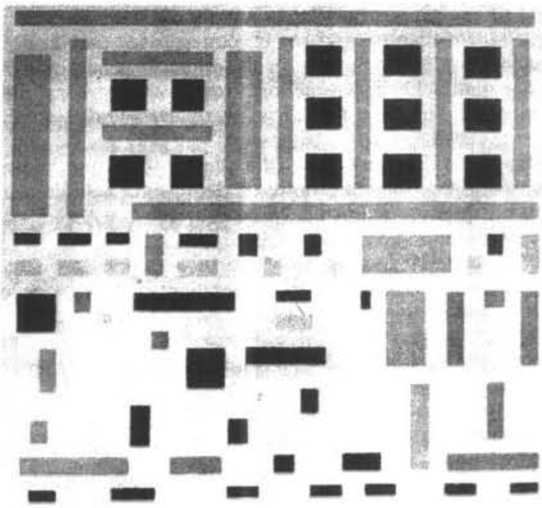


图400　列克《几何构图》1917
94×100厘米　荷兰　奥特洛　克洛勒—缪勒博物馆

类抽象造型中去。在1917年之前，他已经得出一种纯抽象的形式，毫无疑问在第一次世界大战期间曾影响过蒙德里安。然而正是蒙德里安迫使列克的抽象探索，得出最后的结论。

凡·杜斯堡（1883—1931）

如前所述，凡·杜斯堡在风格派的形成和发展中，是个动人的灵魂。他在军队里服役两年期间（1914—16），他研究了新的试验性绘画和雕塑，特别是康定斯基的文章《关于艺术中的精神问题》，几乎已经成了他的圣经。1916年，他在以康定斯基的手法以及立体主义的形式试验自由抽象，但仍在探索自己的路，他在1916—1917年的作品《打牌者》（图402）的构图里找到了这个路子。作品是根据塞尚来的（图401），但人物以矩形为基础，简化成形状相互穿插、色彩平涂而有一定界限的综合体，虽然还没有达到绝对原色的程度。1918和1919年间，凡·杜斯堡热衷于自己新抽象的数学含意，还探索了与列克的作品有关的一些线结构的可能性，像后来所搞的《打牌者》（1917，图403）。一个时期内，蒙德里安毫无疑问受到了凡·杜斯堡丰富多彩的想象力的影响。当画家们于1917—1919年间作为风格派在一块密切工作的时候，要想排个绝对名次，那是极其困难的，也可以说是毫无根据的。凡·杜斯堡、蒙德里安和列克在一个时期内，彼此都是相互切磋、取长补短的。但到了1920年，每人就开始各奔前程了。

战后，凡·杜斯堡广泛地旅行和演说，继续当一位宣传风格派原则的口齿极为伶俐的宣传家。他对学生、对魏玛包豪斯的某些教员（不顾来自行政当局的反对）以及对柏林和其它地方的艺术家有很明显的影响。他对达达主义有浓厚的兴趣，表现在他常用本塞（I. K. Bonset）的假名字写了一些诗歌，他和施威特形成了达达文化在荷兰的巡回。

凡·杜斯堡的兴趣和他的绘画并不冲突，他追随新造型原则，直到1924年他发表《新艺术的基础》的时候。后来，他开始放弃蒙德里安和风格派僵硬的垂直——水平公式，从而引进了斜线。这一异端邪说，导致蒙德理安与风格派告别。在1926年的风格派宣言里，凡·杜



图401　塞尚《打牌者》1892
64.8×81.3厘米　纽约　大都会博物馆　斯蒂芬·C·克拉克的遗产（1960）

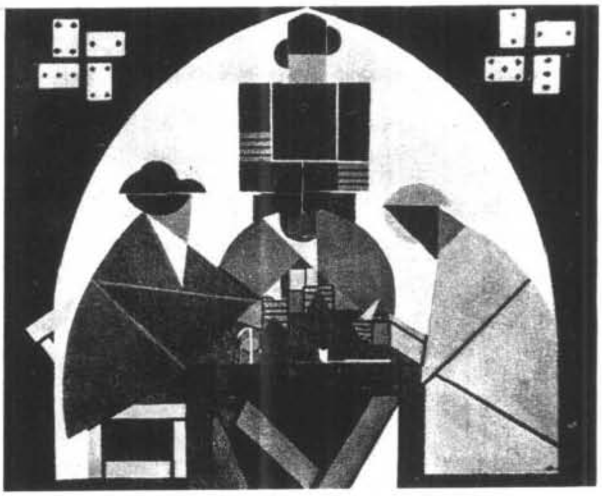


图402　凡·杜斯堡《打牌者》1916—17
布上蛋彩画　118.1×147.3厘米　法国　默东凡·杜斯堡夫人藏

斯堡给他的新起点取名为"基本要素主义"，并争辩说，斜的平面可以再一次把惊奇、不稳定性和动势引入画面。他在斯特拉斯堡的奥伯蒂咖啡馆所制作的壁画中（与阿普[Jean Arp]和托伊伯一阿普[Sophie Taeuber-Arp]合作装修的，见[328]页），对基本要素主义的原则做了最有纪念性的阐述（图404）：他把大胆设色的矩形，斜调45度的角，而且把矩形框在统一的色带之中，这些斜的矩形，被天花板和墙裙部分地切掉，不完整的矩形呈现三角形或不规则的几何形状。在中部，横着一个长的带踏步的凉台，在设计上是一个水平方向和一个斜向。在他的基本要素主义的绘画中，凡·杜斯堡在形式上小心谨慎地用一种扩展的呈碎片状的结构，来代替蒙德里安那统一的、把口封得严严实实的天地。

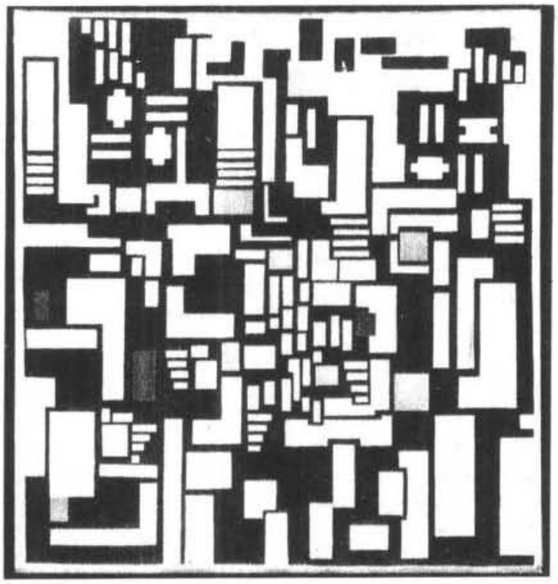


图403　凡·杜斯堡《打牌者》1917
116.5×106厘米　荷兰　海牙　吉米蒂博物馆

万同格罗（1886—1965）

风格派在雕塑方面的成就，是不能与俄国的构成主义同日而语的，事实上其成就主要集中在比利时人万同格罗的作品里。万同格罗不仅是雕塑家，而且还是一位画家、建筑师和理论家。他的第一批抽象雕塑作于1917和1918年，这些作品基本上还是在传统雕塑的观念之下构思的，把雕塑当成一块雕刻出来的体量，还不

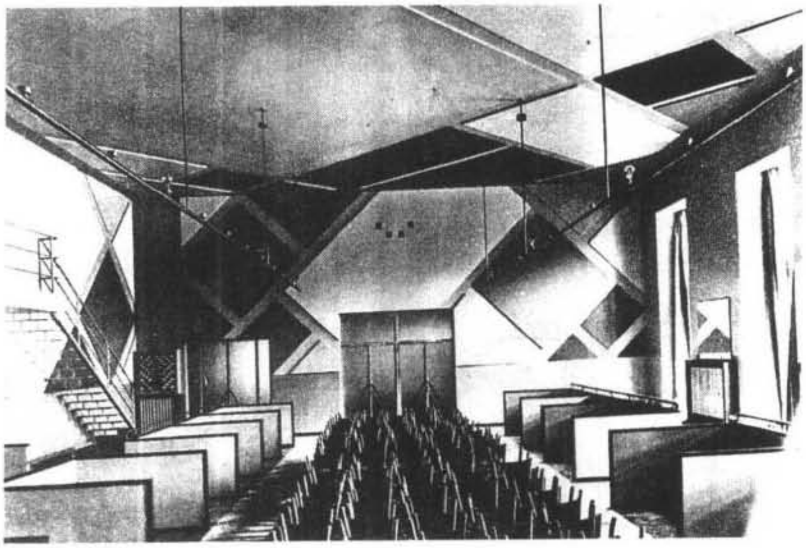


图404
凡·杜斯堡
斯特拉斯堡
奥伯蒂咖啡馆室内
1926—28
（毁于1940年）

是用各个独立的要素组成结构构成，把风格派绘画很明确地变化成三度的设计。后来，万同格罗又转向开放式的构成，常常是某种建筑似的形式（《容积关系的构成》，1921，图405），有时是自由线条的图案。在他后来的绘画和雕塑中，他经常抛弃直线而喜欢曲线，但贯穿其生涯的，仍是对其艺术中的数学基础保持兴趣，并竟然达到从代数等式里得出构图的地步。

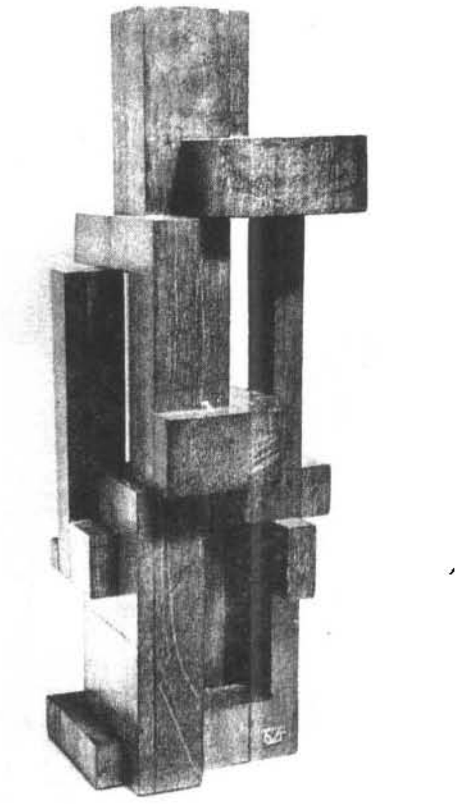


图405　万同格罗《容积关系的构成》　1921　桃花心木　高41厘米　纽约　现代艺术博物馆　西尔维亚·皮齐茨夫人赠

风格派建筑

尽管蒙德里安是无以伦比的，但风格派对现代艺术的主要影响还是表现在建筑方面。在战争的年月里，欧洲的中立国荷兰，是很少几个能继续从事建设的国家之一，结果在这个国家里，可以很清楚地追述出从战前往战后过渡的建筑探索工作。在1914年以前，欧洲各地所酝酿的许多思想和理论，在这时的荷兰第一次得以实现。因此，战争一结束，各地的艺术家和建筑师，都争相研究荷兰对各种问题的答案。

在造型上对风格派建筑师有影响的是伯尔拉赫和莱特。伯拉吉在他写的文章中，坚持室内

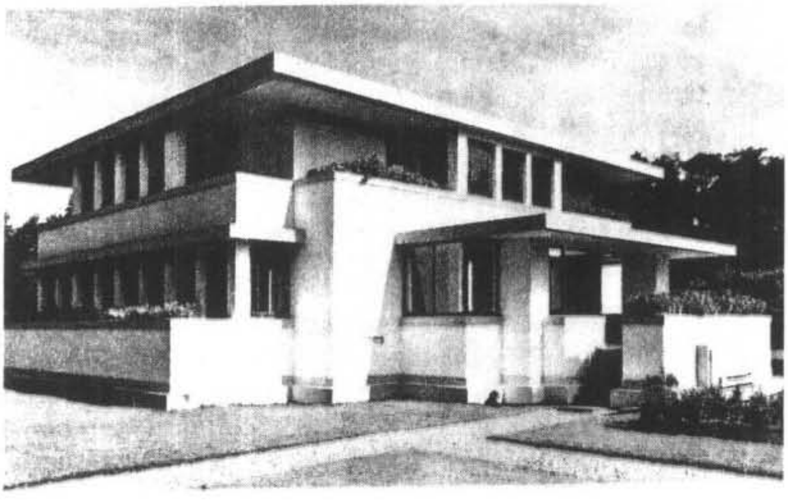


图406　万特霍夫　荷兰乌特勒支　休斯特海德设计的住宅　1916

空间是第一位的，限定空间的墙不单要表现材料的本质，还要以毫不虚假的装饰，很好地表现它的强度和承重的功能。伯尔拉赫首先通过成系统的比例，在多样性中寻求统一的整体效果与平静的建筑风貌，因而最后产生了一种永世常存的风格。这种风格与公元前5世纪希腊的风格相类似，但又不是对它的模仿。他设想，建筑、绘画和雕塑都是相互关联的，而建筑起主导作用。

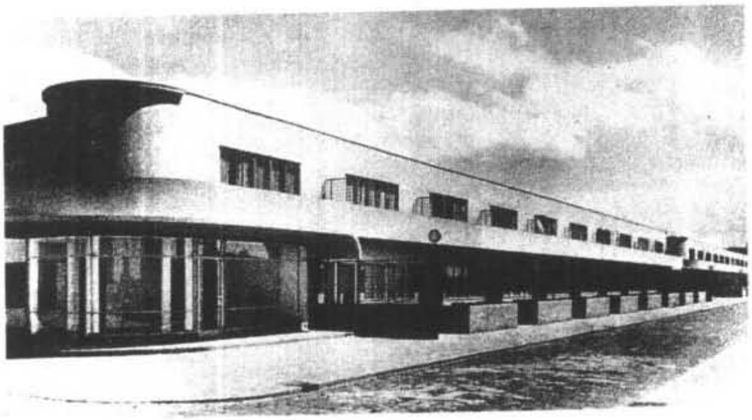
伯尔拉赫对建筑的态度是受莱特影响的，他通过出版物知道了莱特的作品，然后他就启程到美国去看。他盛赞莱特，特别是拉金大楼（见图263），与他自己的阿姆斯特丹证券交易所十分相似（见图276）。莱特以理性和机械论方面的思想，感染着伯尔拉赫及其追随者；作为建筑师的莱特，他追求的是控制和利用机器，在创造新社会的过程中，揭示新材料和新技术。

万特霍夫（1852—1911）
奥德（1890—1963）
里特维尔德（1888—1964）
依斯特恩（1897年生）

万特霍夫和里特维尔德受到伯尔拉赫和莱特的影响，并且熟悉德国和奥地利早期的现代主义者贝伦斯、卢斯和奥尔布里奇。由于他们与蒙德里安的接触，也影响了他们采取的建筑形式。肖恩梅克斯（M.H.J.Schoenmaekers）的神秘的宇宙起源论，是以矩形为基础的，他那讲极终真实性的新柏拉图主义学说，不仅



图408　奥德　鹿特丹　协合咖啡馆　1925（毁于1940）


图407　奥德　荷兰湾　工人住宅组团　1924—27

给蒙德里安的绘画提供了哲学基础，而且也给设计师们提供了设计思想。这一切凑到一起，就促成了平屋顶，平墙面建筑的出现，这是根据一定体系创造内部空间而布置的墙面，而空间是由功能与和谐两个方面所要求的。这就是所谓“国际风格”（International Style）的重要发端，成为二十世纪中叶以来的纪念性建筑，特别是摩天大楼的主要形式。

在风格派建筑师和艺术家的美学思想中，更关心在新艺术和新建筑创作中机械和功能的地位。这种关心与意大利的未来主义有些相似，凡·杜斯堡也和他们的看法相当一致（塞韦里尼就是风格派相当正规的成员），但他们是从感性出发的。表现主义，未来主义对机械的热衷，是支持在新的集体秩序的创作中，寻求运用机械的地位。这种态度，对后来的试验性建筑，有其重要作用。

1921年之前，这些建筑师所创作的实际建筑是不太出名的。万特霍夫1916年在休斯特海德设计的一个住宅（图406），当居风格派建筑形成之首，而且几乎可以说完全是在他看了芝加哥的莱特作品的基础上搞的，这在挑檐、窗户的分组、角部的体量以及整体上严格的矩形结构上都可以看得出来。1917年奥德为在斯赫维宁根的斯特兰德·布莱瓦德设计的海边住宅，给了未来的国际风格的住宅一个模式，即平屋顶和有点千篇一律重复矩形单元的长露台。奥德在1919年为一个小工厂搞了一个项目，是照莱特的手法，把立体的体量与垂直烟囱的台柱和水平的窗户非常有效地相互穿插，结合得更成熟更有想象力。但是，风格派建筑师们几乎从一开始就选中了平屋顶，以取代莱特早期的坡屋项，因而证明了与风格派画家们的关系。

奥德与伯尔拉赫的保守主义有些关系，1918年他被任用为鹿特丹的城市建筑师之后，就不再积极参加风格派的活动了。他早期建筑最出名的、而且在各方面最有影响的就是1924—1927年在荷兰湾建的工人住宅工程（图407）。他在立面上运用了包起的圆角，并很结实地表现砖砌体，除了矩形组合、窗洞开法和平屋顶之外，还提示了来自伯拉吉影响的直线条手法。这些工人住宅的重要意义，超过了它在风格上的影响，它是设计优良、造价低廉的启蒙性住宅规

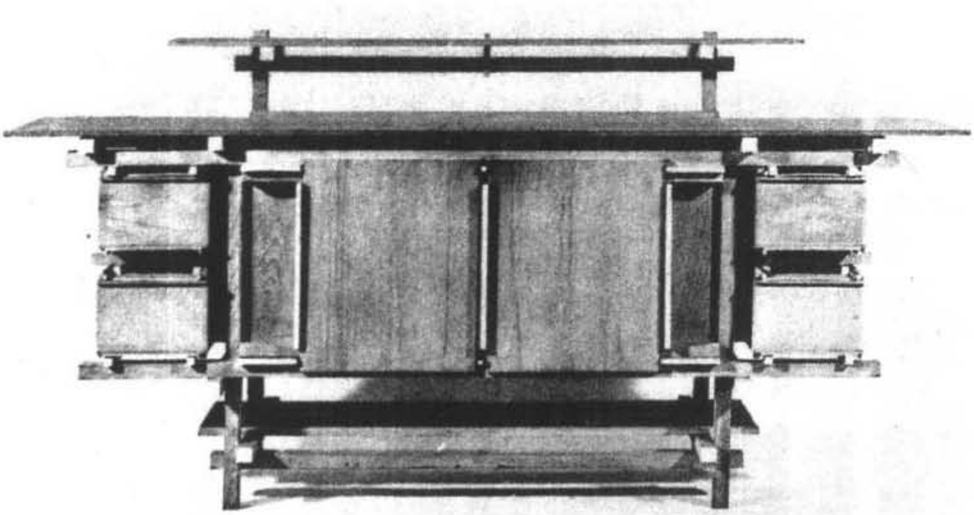


图409　里特维尔德　1919年餐具柜的复制品　净板或油漆山毛榉　104.1×200×45.1厘米
阿姆斯特丹　吉米蒂博物馆

划的早期实例。鹿特丹协合咖啡馆的立面(1925，图408)，是一件不太严肃的作品，奥德几乎是逐字逐句地把一幅蒙德里安的绘画翻译成建筑语汇的。与此同时，也说明了蒙德里安的风格，在工业设计、广告、书画印刻设计上应用的可能性。奥德一直活到1963年，在他晚年的纪念性建筑中，一再致力于国际风格，他是一位光辉的先驱。

万特霍夫是一位更富于冒险精神的人物，至少在理论上如此。他是发现圣埃利亚（见214页）的第一位风格派成员。他在《风格》杂志上撰文，谈论圣埃利亚未实现的建筑方案。除了凡·杜斯堡本人之外，他不但是建筑设计师和色彩顾问，而且还以各种化名撰写建筑方面的论文。另外两个参加风格派的建筑师是里特维尔德和依斯特恩。第一次世界大战之后，他二人一并而起，他们的成就，属于风格派的国际传播时期。里特维尔德不仅是一位建筑师，同时也是一位家具设计师。他早期设计的椅子和桌子，已经成了经典设计。1919年他设计了一个餐具柜（图409)，能把相互穿插的面和线，构成一个典雅的垂直——水平形式，结果使人觉得更近于莱特而不是蒙德里安。里特维尔德的早期建筑，如我们所看见的在乌得勒支的施洛德住宅模型(1923—24，彩图97)，其结构上的方块块，被分开穿插的矩形板子平面所打破，板子被简单的管件联结在一起，形成构成主义雕塑的风貌。但是，这个设计不仅仅是一件用风格派手法搞的设计，它的大角窗和成排的窗，使室内光线充裕，挑出的屋顶又可遮住室内的阳光，所以住宅的房间很明亮、通风、爽快，适于居住。待到1964年他逝世的时候，里特维尔德仍然是荷兰的建筑大师之一，接受过许多重要的委托。他的最后一个项目是阿姆斯特丹的梵·高博物馆，于1967年揭幕。

依斯特恩在1920年代同凡·杜斯堡合作，搞了许多建筑设计，其中一个住宅，是风格派住宅当时达到的最富有纪念意义的成果之一。与里特维尔德相比，这是一座堂皇的屋宇（见图410)，它强调的是建筑物简洁的体量。从重点突出的垂直烟囱墩子为中心，调整一系列向外伸展的翼部，这是莱特的方式。他在中心体量里，打开了内部空间，带有挑出的露台又预示了莱特在贝尔·兰的住宅（1936，见图718)。

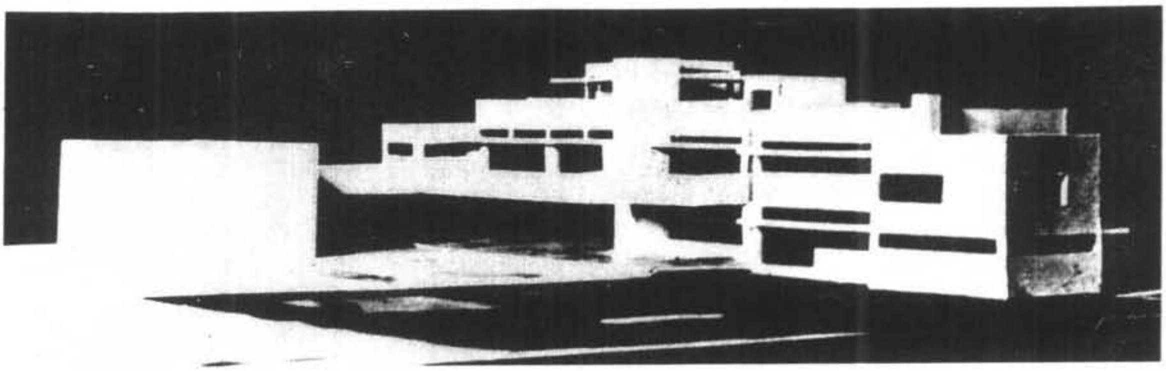


图410　依斯特恩和凡·杜斯堡　为罗森堡住宅所做的方案　1923

第十二章　建筑中的国际风格

在1920年代，现代建筑的第一代先驱们——美国的莱特、法国的贝瑞、奥地利的卢斯以及德国的贝伦斯，尽管他们每人的进展速度不同，被人承认的快慢也不一样，但都在继续巩固他们自己的地位。

如前所述，在1915年至1922年间，莱特主要在从事帝国饭店的工作，不幸，现在饭店已经毁掉了。与此同时，他还在加里福尼亚建造住宅，突出的有1923年建的米勒德住宅（图411）。该住宅有一个新颖的粗壮的矩形轮廓线，这是由于莱特探讨浇制混凝土而产生的。他还使用了带图案的予制混凝土块。这座住宅建在一块倾斜的基地上，组织成一个紧凑的竖向立方体。它的外形，与早年草原式住宅的横向构图形成对比，表现出莱特能使其设计适应新材料和新条件的巨大应变能力。

以后的十年，莱特没有承担什么重要项目。他的进展，得通过1929年设计的一座摩天大楼圣·马可塔楼，以及1931—1935年所做的“广亩城市”假想方案才能看出。那座摩天塔楼终于在1953年建在了俄克拉荷马的巴特尔斯维尔，名叫普赖斯塔楼（图412）。这在当时是一个大胆的概念：十字形的“飞机推进器”式的结构单元，包嵌在一个玻璃壳内，并支持着悬臂的楼板。大胆突出的露台和高耸的杂用设施塔状体，把设计人的风格标志，点给了这座摩天大楼。

在法国，从1922到1923年间，贝瑞完成了混凝土与玻璃的杰作——勒兰西的教堂（见图267），自那以后，他有一个很长的时间单搞工业建筑，在运用钢筋混凝土方面进行了一些试验，这是一个缓和时期，在设计手法上平平一般。维也纳的卢斯只活到了1933年，他在1920年代完成的大多数作品，仍然是比例比较端庄的住宅。这位现在已被公认为现代建筑重要的先驱人物在当时，人们对他的建筑师生涯还是相当生疏的。他的大部分作品是室内设计，对已有的店铺和餐馆进行内外装修和改造，或者对公寓重加整饬。1910年他建造了斯坦纳住宅，面对花园的立面为简单的矩形，预示着风格派与国际风格的到来。1920年代初期，贝伦斯以及其霍切斯特染厂（1920—1925）进入了表现主义阶段。战后的建筑，充满了他的影响。曾经是他的学生或助手与他共事的人有，格罗皮斯（1907—1910）、勒·柯布西耶（1910—1911）和米斯（1908—1911）。

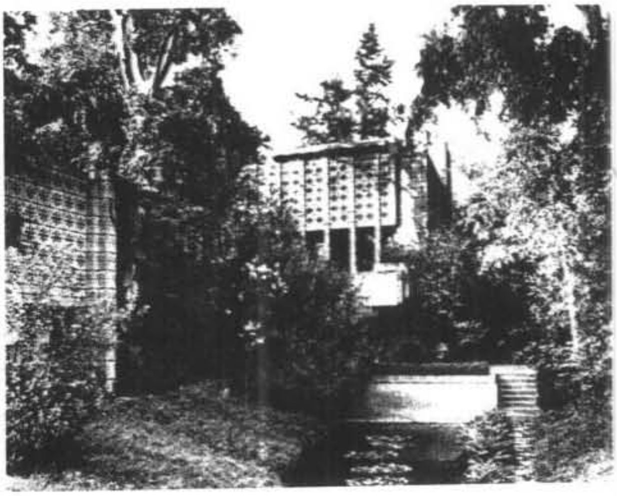


图411　莱特　米勒德住宅　加里福尼亚　帕萨迪纳　1923



图412 莱特 普赖斯塔楼 俄克拉荷马 巴特尔斯维尔 1953

国际风格(international style)这个术语是用来称呼建筑探索的一个新高潮的。这个高潮是在1920年代积存起能量后，于1932年在纽约现代艺术博物馆举行的新动向展览会上，突出表现了国际风格。第一次世界大战以后，建筑师们飞快地恢复了联系，而且时风的扩散不胫而走，以致很难再讲什么民族风格了。更确切地说，现在已经有了个实验中心，世界各地的建筑师和艺术家云集于此。结合这次展览，希契考克(Henry-Russell Hitchcock)和约翰逊(Philip Johnson)编写了目录表，试图给这种风格的特征下个定义。作者们强调结构钢和钢筋混凝土的重要性。它们的特征，导致了新奇的形式，从而产生了自十二和十三世纪的罗曼式建筑与哥特式建筑以来，立足于新结构体系的第一种风格。功能被指为基本风格的重点(尽管有些坚决主张功能就是一切的人，还提出了更为尖锐的论点)。

钢或钢筋混凝土新建筑的第一个原则就是消除了承重墙。外墙成了玻璃、金属壳或者砌体的维护结构，而不是支承结构。因此，可以说建筑是容积的建筑，而不是体量的建筑。门窗开洞可以无限开大，并能自由安排，为功能(活动、通路或采光)以及室内外设计服务。结构支柱的规则分布，造成了有规律性的矩形设计，但不是古典建筑均衡轴线的对称。

第二条原则是避免使用装饰：通过调整比例以及虚实安排创造风格。尽管蒙德里安和凡·杜斯堡在某些荷兰建筑师的身上有所影响，然而，在室内外设计中消除强烈的色彩对比，也应算是一个特征。国际风格导致了新的空间组织概念，尤其是内部空间的自由流动，它与排成一串的静态对称的方盒子截然相反，后者是内承重墙所要求的。总而言之，国际风格极适于城市规划低造价的大量性住宅、花园城市，乃至任何形式的大规模建筑，包括造价适宜的标准结构单元。

毫无疑问，现代建筑的先驱们，在使用新材料和清除古典、哥特或文艺复兴传统的积习方面所进行的探索，结果使之产生了种种共同特征，并能归纳成一种共同风格。然而，先驱们的个人风格还是可以辨认出来的，即便是十分相似的建筑中，也是可辨的。必须强调指出，虽然莱特受到了国际风格的影响，但是他绝不承认他本人是一个参加者，实际上，他激烈地反对国际风格的许多见解和倡导者。

到1930年的格罗皮斯(1883—1969)

在第一次世界大战之后负起领导欧洲责任的建筑师中，作为包豪斯校长的格罗皮斯，对青年一代建筑师产生了最巨大的直接影响。格罗皮斯在贝伦斯事务所工作了两年之后，1911

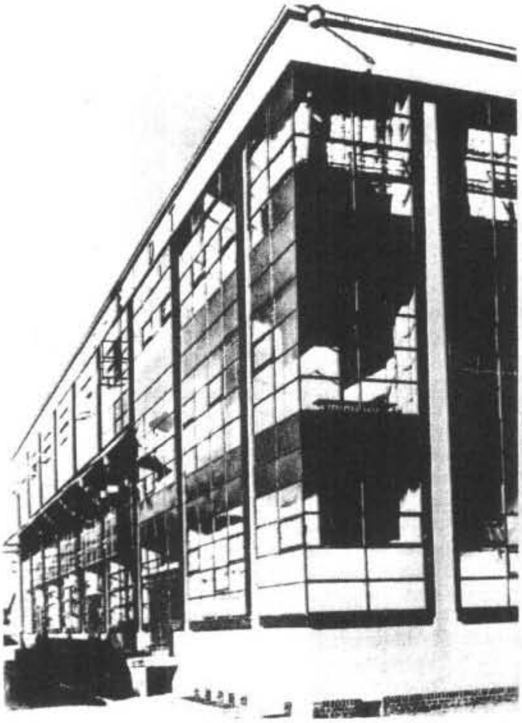


图413　格罗皮斯和梅耶尔　法古斯制鞋工厂　德国　阿尔费德－安－德－莱茵　1911—16

年同梅耶尔（Adolf Meyer，1881—1929）合作，在法古斯制鞋公司建造了一个工厂(图413)。法古斯工厂源于贝伦斯的透平机车间，并没有采用任何尖端的新结构体系。由于完全是利用玻璃包覆在外，甚至连转角也不例外，所以表现出一种很鲜明的创新。实际上，格罗皮斯就是在这里发明了玻璃幕墙，这种幕墙，为后来规模宏大的二十世纪建筑，开创了多样的形式。由于这座建筑的成功，格罗皮斯和梅耶尔接受委托，给1914年科隆德制联盟展览会，建造一个模范工厂和办公楼(图414)。这座建筑令人感兴趣的是它的结构手法，建筑师协调了各种材料和各种结构形式的多样性。他们把厚重的砖石结构与开敞的外玻璃幕墙组合在一起，幕墙十分生动地用来限定转角处的外螺旋楼梯。宽阔的水平悬挑屋顶，使人想起了莱特；整个建筑揭示了，在新风格的伊始，建筑形式可以新到什么程度。

因战事中断了几年之后，格罗皮斯担任了魏玛几个工艺美术学校的校长。早在1915年，他就接替维尔德继任了这个职位，但因战事骤起而没能走马上任。在包豪斯的名下，他合并了这几个学校。在就任包豪斯校长的这些年间，格罗皮斯继续与梅耶尔合作，坚持自己的建筑实践，直到梅耶尔去世。1922年的芝加哥论坛报摩天塔楼是未建的项目之一（图415），来自世界各地的建筑师参加了设计竞赛。这是建筑领域中传统与现代之间斗争的转折点，虽然传统主义者美国建筑师胡德（Raymond Hood），以哥特式教堂方案赢得了这次交锋(图416；萨里宁（Eliel Saarinen）的二等奖方案基本上也是保守的(图417)，但这次冲突引起了公众的广泛注意。格罗皮斯和梅耶尔的设计是简单的矩形，强调骨架结构，它那宽敞的三段式窗户，实际上就是沙利文及其芝加哥学派早期

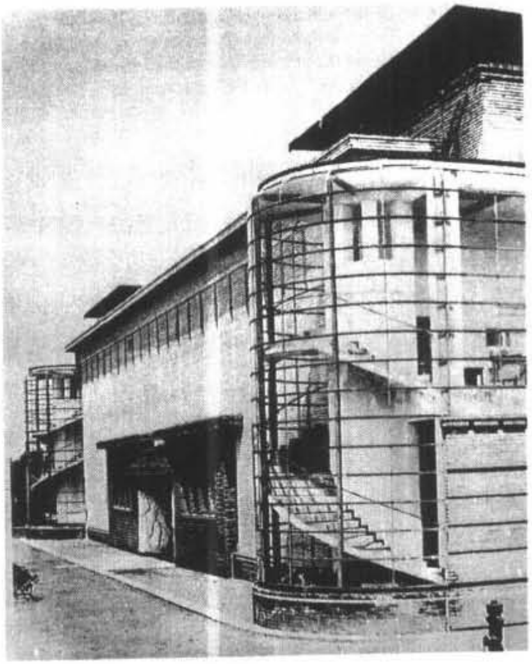


图414　格罗皮斯和梅耶尔　模范工厂　科隆　德制联盟展览会　1914

摩天大楼设计，同时却又展望了二十世纪中期的摩天大楼。

格罗皮斯在包豪斯期间(1919—1928)，最大的建筑成就乃是德绍新包豪斯校舍设计(图418、419)。1925年包豪斯迁至德绍，1926年完工的这些建筑，可以说在给国际风格的大型建筑物的本质和特征下了定义。建筑包括教室、工作室、车间、图书馆、教职工和学生宿舍这样一个综合体。车间由四层的玻璃盒构成，使用了幕墙。玻璃外壳，或者叫玻璃外皮，自由地悬挂在结构的钢构件上。车间一翼的形式，暗示了它内部的连续空间。在有宿舍的另一翼，阳台和较小的窗单元，与整洁的大片墙面形成对比，这墙面，暗示内部是分隔成独立房间的。

包豪斯的平面，大体上是一个十字形（鉴于包豪斯的结局，有人嘲弄地说，他们的平面是一个锯掉腿的卐字）。行政办公室，集中在宽敞连续的钢筋混凝土过街楼上，由这个过街楼把车间与教室和图书馆部分连接起来。建筑师以各种方式寻求内部空间的有效组织，同时对这个矩形外表的抽象组合也十分敏感，例如窗与墙、混凝土与玻璃、竖向与横向、光与影的关系等等。包豪斯校舍把功能组织、结构和一种蒙德里安式的设计，在三个量度上结合了起来。包豪斯校舍不仅在高效率地规划一系列复杂活动方面，在运用抽象设计原理、组合垂直与水平穿插方面是一场革命，而且，像吉迪翁(Siegfried Giedion)所强调指出的那样，体现了建筑空间的新概念。包豪斯的平屋顶，长而连续的白色墙面，以及成片的虚窗面，创造了一种敞开结构的轻盈感。登高俯瞰，建筑似乎在飘游。玻璃面以同时并置和前后连续的变换视野，使室内室外统为一体。吉迪翁把这



图415 格罗皮斯和梅耶尔 芝加哥论坛报塔式摩天大楼设计方案 1922



图416 ·胡德 芝加哥论坛报塔式摩天大楼 1922

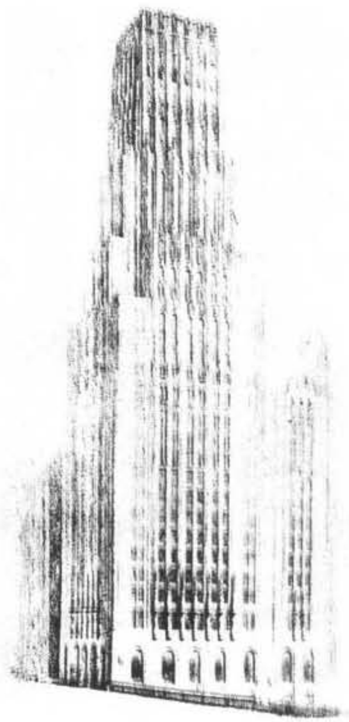


图417 爱里尔·萨里宁 芝加哥论坛报塔式摩天大楼设计方案 1922

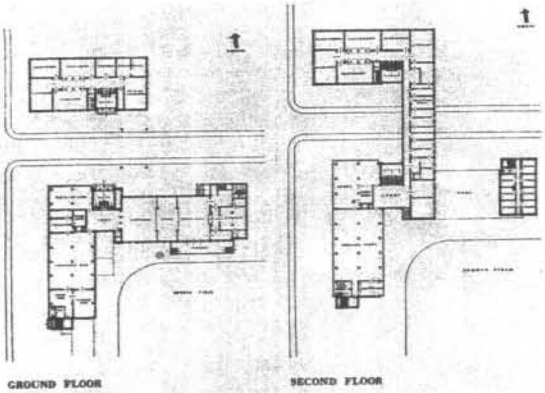
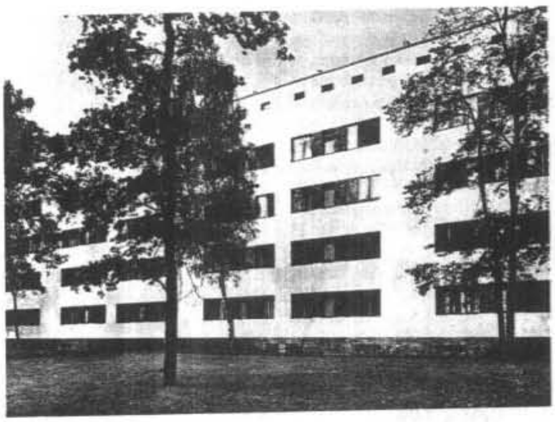


图418 格罗皮斯 包豪斯平面 德国 德绍 1925—26



图419 格罗皮斯 包豪斯校舍车间部分 德国 德绍1926—26

图420 格罗皮斯 西门子住宅区设计 柏林 1929—30



种变换的视野，同分析立体主义联系起来，而且认为，这反映了建筑空间也包括时间因素的观点。

1928年，格罗皮斯离开了包豪斯，把全部时间投入了建筑实践。直到1934年，由于纳粹政权的兴起，他被迫离开德国。起初他到了英国，后来于1937年赴美。他的绝大多数作品属于低造价或中等造价的住宅，格罗皮斯一直把这个领域挂在心上，因为他对住宅和城市规划所包含的美学及社会含意深感兴趣。在发展高层板式公寓住宅方面，他是一位创始人物。这种住宅，布置在空间广阔的花园之中，以获取最大限度的阳光和花园景色。他用卡尔斯鲁厄附近的丹默斯托克住宅工程（1927—28）和西门子工程（1929—1930，图420）表明，在为大量城市人口提供住处的时候，照此方式规划社区，可以具有郊外生活情趣。从此，这样的设计便成了各地大部分住宅区规划发展的基础。

爱里尔·萨里宁（1873—1950）

芝加哥伦坛报摩天塔楼设计竞赛的历史性和预示性被大大忽视了，甚至连胡德方案的批评家们也忽略了这一点。在他们看来，最可靠的解决方法是二等奖获得者萨里宁的方案。萨里宁这位二十世纪初的芬兰重要建筑师，照年代分应当属于第一代。他的设计同豪厄尔斯和胡德的设计一样，也是出自中世纪，但它却表达了一种现代建筑的总体形象（图417）。当美国的营造者们，正在脱离彻头彻尾的复兴风格但并不打算接受激进解决办法的时候，萨里宁有保留的现代主义，是具有很大号召力和影响力的。1923年他永久地移居美国，在后来的20年中，他的声望与莱特旗鼓相当，甚至有时略胜一筹。1937年后，他与他的儿子埃洛（Ee-ro）合作，完成了最后一批作品，埃洛成为世纪中叶最有创造性的美国建筑师之一。毫无疑问，这些作品采纳了国际风格。最成功的合作

图421　爱里尔和埃洛·萨里宁　泰伯内考基督教堂内景印地安纳　哥伦布市　1941—42



成果之一，就是1941—1942年所建的小巧而美丽的印地安纳州哥伦布市泰伯内考基督教堂（图421）。尽管还是存在着传统观念和砖石砌筑的技艺观念，这座教堂仍以极其微妙、富有表现力的采光，比例良好的墙面，以及内部空间的明确安排，吸引了欧洲青年建筑师的思想。

勒·柯布西耶（1887—1965）

在1920年代崛起的第二代建筑先驱中，勒·柯布西耶属于最高水平的。勒·柯布西耶（瑞士姓名查理斯——爱德华·让奈亥［Char les-Edouard Jeanneret］的建筑笔名）是一位目光敏锐、激情满怀的人物，是热情但又屡遭挫败的画家，是卓越的评论家和宣传自己的建筑思想的一位富有成效的宣传家。他在巴黎与贝瑞一起，研究钢筋混凝土的特性；在柏林与贝伦斯一道工作了一个时期，研究过维也纳工艺厂的传统，并进行过广泛游历。尽管他从来没有成为一位第一流的画家，但他的兴趣所在，他的立体主义及其流派的知识，影响着他的建筑空间观念和结构观念。贯穿勒·柯布西耶大半建筑生涯的主要研究课题是住宅，首先是极小住宅的问题。在这里，他用了一句自己的名言：住宅是“居住的机器”。他的目的是，创造充分利用钢筋混凝土的特性，充分利用它的轻巧和强度的结构。而这种结构，平面极其自由灵活，内外空间互相渗透。1914年所画的一张图（图422），说明了这个问题及其答案。这不过是一个结构透视图，六根纤细的柱子，立在一个宽畅平整的基座上，支着另外两层楼板或者叫面积，可以把它看成一个是上层楼板，一个是平屋顶。楼层由一个独立式的极小楼梯联系着。首层由六个方块抬着，使人联想到他后来常用的独立柱或墩柱。

这个图解，对于建立勒·柯布西耶的早期建筑哲学体系是十分重要的。用这么少的几样构件，他就能够为所欲为。外墙、窗、或整个玻璃外壳，可以直接挂在这个框架上，内部空间可以由建筑师随心所欲地安排和分割，整个结构也可以按垂直或水平方向随意重复。当然，钢筋混凝土幕墙结构体系，并不是勒·柯布西耶的发明（前面说过，贝伦斯和格罗皮斯的建筑，已经涉及到这个原理）。勒·柯布西耶所做的事情，就是以最基本的术语来阐述这一原理，大量的二十世纪建筑，正是以这一原理为基础的。实际上，这就是国际风格的方程式。勒·柯布西耶对当代建筑所归纳的五点是：（1）支柱——通过房子的开敞空间，自由架起房屋；

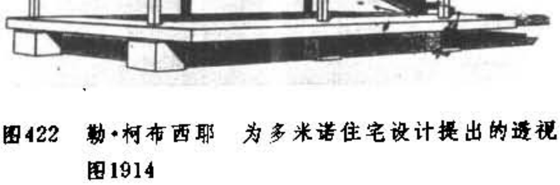


图422　勒·柯布西耶　为多米诺住宅设计提出的透视图1914

(2) 骨架和墙的功能独立——不仅是外墙，也包括内墙；(3) 自由平面——用非承重内墙组合内部空间，以造成空间的自由流动和内外空间的互相渗透；(4) 自由立面——完全灵活可变的墙面，只是非承重的包皮或外壳；(5) 屋顶花园——把平屋顶发展成为附加的生活面积。

勒·柯布西耶的结构原则和美学原则，在他1919—1922年的住宅工程中，首次变得明朗化了。一方面，住宅的外轮廓以矩形为主调，室内的空间由他随意雕出。这基本上是一种美学上的偏爱，这与风格派的抽象绘画以及他本人的纯粹主义绘画有关（见［200］页）。另一方面，勒·柯布西耶主张住宅是居住的机器，就像飞机是飞行的机器一样，那么住宅的技术要求，就必须以同样的方式加以研究。在早期现代建设大师中，他大概是最偏激的一个。

勒·柯布西耶的学说后来所能达到的效果，在1927年斯图加特德制联盟展览会上的魏森霍夫住宅工程中表现得十分明确(图423)。这次展览会集中了好几位创新的天才，不仅包括勒·柯布西耶，还有格罗皮斯和米斯。勒·柯布西耶设计的两幢住宅中比较小的一座，乃是四层高高的矩形块块。从结构上看，它是一系列有规律、比例轻巧的立柱，穿过每一楼层升起来，住宅就在上面悬挂着。每一楼层的设计，都合乎高效的生活功能，但是，更为重要的是，每一楼层各有不同的特点。起居室或者叫工作间，贯通二层和三层抬了起来（带一个供睡觉用的挑台），以创造一种尺度上的变化，这种变化不仅在住宅内部，而且还通过窗户，延伸到室外的自然之中，自然景色也渗透到住宅下部的独立支柱之间，并通过屋顶平台，覆盖整座住宅。先驱们这么大量的独到见解——两层的起居室，屋顶花园、玻璃墙，从内到外自由流动的过渡——已经纳入了二十世纪的建筑语言。现在已几乎不能理解，在1920年代，甚至在更早些时候，当这些创见第一次问世之际，那该是怎样的一场革命啊。

1928—1930年建在巴黎附近普瓦西的萨伏伊别墅，是勒·柯布西耶早期住宅中的杰作（图424、425)。住宅的平面几乎是一个正方形。上部的生活面积，由一些纤细的主柱支承着。围起来的底层部分，用弧形玻璃结束墙面，其中容纳了车库和一些服务功能，很妥善地置放在悬起来的二层楼下面。在二楼的主要生活起居部分，建筑师很高明地表达了他将内外空间融会贯通的目的。房间通向露台，露台用水平开洞上方的半墙或防风墙维护着，这水平开洞就是连续不断的带形窗。住宅的外观是悬空的长方块，由圆柱形的塔状楼梯间加以强调，有一种美丽的船舶或未来机器的特征。在剖面中，水平的构件由斜坡道连结起来。这些斜坡道，时而跑到室内，时而跑到室外。竖向与横向的整体组合，内部空间与外部空间的组合，达到如此完美如此复杂的程度，几乎不能用单张照片来表达其效果，甚至用一系列照片也无济于事。不幸的是，萨伏依别墅在第二次大战中遭到了破坏，战后一直凄惨地立于荒野之中。直到最近，才当成法国现代建筑的第一批纪念碑之一，努力进行恢复。

勒·柯布西耶像莱特一样，在1920年代也没有接受多少委托项目，但他通过自己的著作、通过梦幻般的城市规划方案，继续发展他的思想，提高他的威望。1922年，他提出一个300万居民的当代城市规划方案，其中有座落在公园中心的一排排独立的摩天大楼，由宽阔的公路联系起来。这个方案仍然是一个理论上的概念，它受了圣·埃利亚和戛涅的乌托邦城市的启迪。但把实际问题留给了后人去解决，这样也就预示了格罗皮斯及后来城市规划师的板式住宅的出现。在1922、1925年他称之为巴黎中心区改建方案中，他对现代城市所涉及的多种问题的认识，远远超出了他的模型，并且使他倡导的解决方案更为明确。在这些方案中，重点都是通过独立摩天大楼集中居住面积，控制城市无限地向外

膨胀。这些大楼座落在公园中，采用分门别类的运输体系，被此交通十分便利。

在现代建筑史上，国际联盟总部1927年的设计竞赛，具有特殊的重要意义。虽然最终的获奖方案实际上是学院派的伪现代设计方案，但是，勒·柯布西耶和皮埃尔·让奈亥（Pierre Jeanneret，他的侄子）二人合作送交的方案，在设施的组织方面，在对限定基地的适应上，以及在清晰和美观等方面，都很明显地高人一着。它粉碎了束缚政府建筑的旧巴黎美术学院传统的最高势力，这是头一次为这样一个政府机构的综合体提出了完全现代的解决方法，把纪念性、非传统的设计和讲效率的规划熔于一炉。勒·柯布西耶的方案，标志着结束传统的进程开始了。尽管方案没有建造，但它的一些组成要素，最后被纽约的联合国总部所采纳，虽然并不能完全称其建筑师的心愿。

由于这个方案的名声，在1930年代初期引来了许多重要的委托项目，其中有巴黎大学区的瑞士学生宿舍（1930—1932，图426），莫斯科的合作总部大厦（1929—35，现在的轻工部），它们都结合了国际联盟总部方案的一些组成要素。勒·柯布西耶的著作，在现代世界建筑中也具有非常的影响。他文笔犀利的著作《走向新建筑》（Vers Une Architecture，1923），立即被译成英文和其它文字，一举成为一部权威的专题论文。在这本书中，他坚定地宣告，是工程师而不是建筑师在维持基本传统。一个美国的粮仓，就是最理想意义上的建筑，它那简洁的体量，乃是功能的直接结果。他赞美远洋客轮、飞机、汽车、透平机、桥梁结构、码头机械以及工程师的全部产品。工程师的设计不得不反映功能，而且也不拿无用的装饰去打扮。其实，这些见解并不是绝对的新东西（沙利文很早以前就已坚持“形式追随功能”），勒·柯布西耶通过精彩的比喻和辛辣的批评，把现代建筑的问题戏剧化了，事实上，是把词句传播给新的一代。

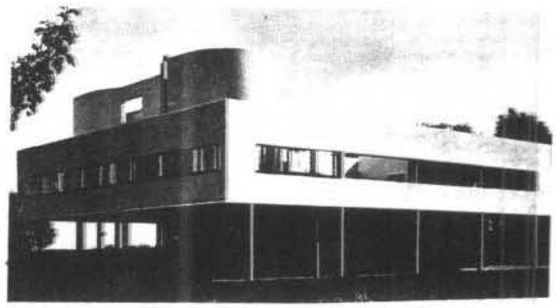


图424 勒·柯布西耶 萨伏伊别墅 法国 普瓦西 1928—30



图423 勒·柯布西耶 魏森霍夫住宅区设计 德国 斯图加特 1927

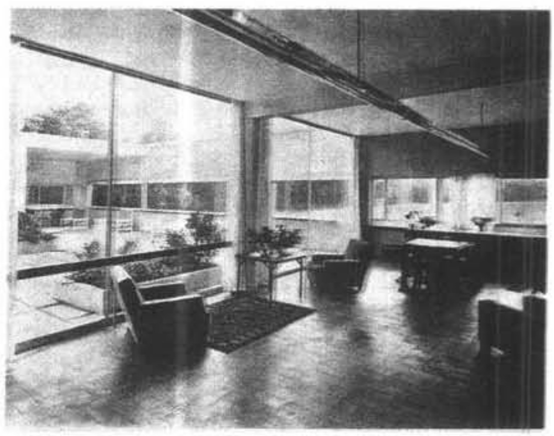


图425 勒·柯布西耶 萨伏伊别墅内景 法国 普瓦西1928—30

到1930年的米斯（1886—1969）

米斯的贡献在于提炼了国际风格的基本形式，而不是对形式和工程可能性的发展。他把风格派，尤其是蒙德里安的概念，用建筑作了表达。

米斯起初受的影响主要来自他的父亲，那是一位最早使米斯懂得敬重手工艺的石匠；继而是贝伦斯，米斯在他的工作室里工作了三年；还有莱特，1910年在柏林展出了他的作品，既令人困扰又让人为之振奋，米斯从莱特那里学得了开敞、流动的平面，认识了他早期建筑很有特色的横向构图。不仅贝伦斯著名的透平机车间影响了米斯，格罗皮斯1911年的法古斯工厂，对玻璃幕墙所作的完美表现，对米斯的影响更大。1907年至1910年，格罗皮斯曾在贝伦斯事务所工作，从那时起，米斯与格罗皮斯一直关系密切。直到第一次世界大战结束，米斯的风格几乎仍然属于惯常的新古典主义。在长期的战事以后，他又投入了多变而紧张的探索中去，这些试验，确立了柏林学派的特征。1919年以后，在战争期间所孕育的艺术中的新思想，开始汇集柏林，柏林成了艺术与建筑的世界首都之一。这些思想有，表现主义的德国传统、俄国的至上主义和构成主义、荷兰的风格派以及国际达达主义，重建了与法国立体主义者和意大利未来主义者的联系。1919年，格罗皮斯创建了魏玛的包豪斯学院，也同柏林保持着持续而紧密的联系。

1919和1921年，米斯完成了两个摩天大楼



图 426　勒·柯布西耶　瑞士学生宿舍　巴黎市立大学　1930—32

的设计，尽管并未建造，但它们为米斯的名望奠定了基础。一个是三角形平面，第二个是波浪曲线的自由平面。在这些方案里，他提出了在当时看来算是大胆运用的全玻璃外壳，这个外壳，挂在容纳电梯和其它设施的内核上（见图282）。在这方面，还没有哪个大胆的摩天大楼设计或任何其它纪念性建筑的设计，要等三十或四十年之久方能实现。这些方案所强调的是，玻璃外壳在形式上和表现上的特征，尤其是反射的特性。这些方案，并没有实际地表示它的结构体系或内部空间处理，仍然属于幻象建筑的范畴。但是，它们预示了摩天大楼的处理方法，这一手法，甚至让人觉得格罗皮斯的

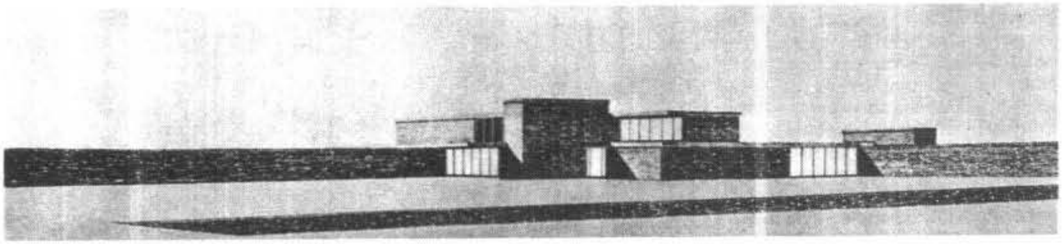


图427　米斯砖造乡村住宅的立面　1923

论坛报摩天塔楼那样的先进设计都有些过时了，而莱特1927年的圣·马可塔楼设计，实际上倒是更加完美地实现了。

米斯在1920年代初期所作的其它一些未建方案，还有一个混凝土的办公楼，带有从混凝土带形女儿墙缩进去的连续带形窗；两个乡村住宅设计，第一个是砖的（1923），第二个是混凝土的（1924）。这个砖造的乡村住宅方案，把莱特带有结合内外空间长墙的开敞平面，和处理矩形砖墙实体与窗户虚面的古典手法结合起来，综合表现了风格派建筑的原则。这座住宅的平面（图427）极为经济雅致，照蒙德里安的观念，是纯造型的抽象。

1927年的斯图加特德意志制造联盟展览会，第一次为米斯提供了搞大规模规划的重要机会。这次展览会的特色就是魏森霍夫住宅区的发展规划，由米斯担任指导。在1920年代，德国的居住区规划，成了建筑上的中心议题之一，其它国家的青年建筑师们，也应邀提出方案。也正是在这里，勒·柯布西耶建了两幢独立支柱上的住宅。奥德也从荷兰赶来参加；还有德国的老将贝伦斯、格罗皮斯和另外一些人。米斯本人设计了一幢公寓住宅，其主要的革新是在结构方面，是钢在居住建筑上的应用。在视觉形象方面，则是大胆悬挑屋顶构件。创作方法上彼此各有千秋的建筑师们，在关心住宅和公寓内部空间的有效组织方面却所见略同。这种关心，一直贯彻到对厨房和新家具的精心设计上。



图428　米斯　巴塞罗纳椅　1929
皮革、镀铬钢材　高74.9厘米　纽约　现代艺术博物馆　诺尔联合事务所赠

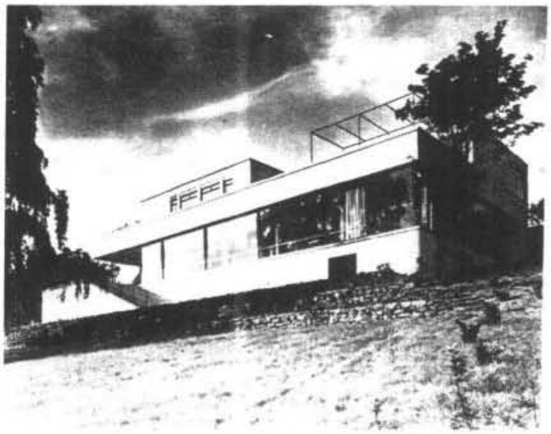
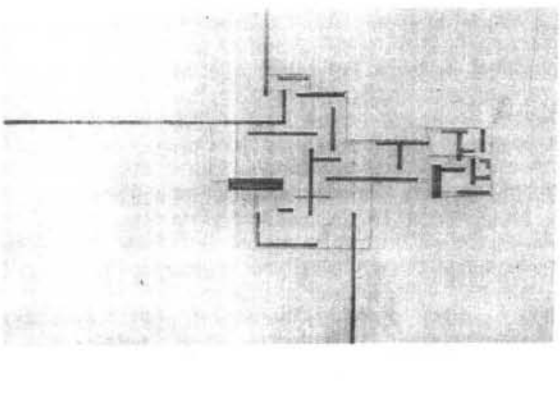


图429　米斯　吐根哈特住宅　捷克斯洛伐克　布尔诺1930



吐根哈特住宅平面图

魏森霍夫居住村的展览会，同时还以其统一的平屋顶、白粉墙和带形窗，标志着建筑上的国际风格已经风行欧洲。

纳粹主义的得势，限制了米斯的活动。在迫使他移居美国之前，米斯在欧洲实施的最后两件作品是：1929年的巴塞罗纳博览会的德国馆和1930年捷克斯洛伐克布尔诺的吐根哈特住宅。巴塞罗纳的展览馆，在展览结束时即已拆除，它既是米斯生涯中的经典杰作，也是国际风格的典范。在当时，它极完美地表达了精炼、简洁、尺度和比例的高雅气质。这些特征，使得米斯对现代建筑所作的贡献，冠居群雄之首。它还印证了米斯的一句名言“少就是多”。在这座建筑中，他以纤细的镀铬立柱（支承着宽阔突出的平屋顶），衬出了光滑大理石墙板的富丽。大理石和玻璃的内墙自由布局，仅仅用于限定空间。同他早先的砖砌乡村住宅相比，建筑师采用了以端墙围包的方法，限定展览馆的空间和庭园。寓自由流动的内部空间于一个完整的矩形之中。这种路子，已经成了后来米斯创作生涯中的一个标志。这个展览馆里还配备有椅子、凳子和玻璃桌子，全都是米斯设计的，它们本身也成了经典杰作(图428)。米斯以巴塞罗纳展览馆表明，国际风格的时代已经到来，并且已经臻于成熟，堪与过去的各种伟大风格相提并论。

在吐根哈特住宅中（图429），建筑师的机遇那就更好了，他可以不惜工本地去实现他的全部设计，直到家具和各种装置的每一个构件。建筑物座落在一座小山岗的一侧，从上部进入，地位显要形象生动。这座住宅和露台的整个体形，又是被限定在一个矩形的轮廓中。纤细的、抛光的钢立柱脱开墙壁，承担着屋顶和楼板的荷重，限定了餐室的曲楼梯和一片曲内墙，丰富了这个开敞内部空间的变化。大理石、缟玛瑙和乌檀木的墙面，原色哔叽、黑色丝绸或白天鹅绒帷幕，米斯式的椅子和桌子，布置得匀称得体。所有这一切，促成了几乎是一种尽善尽美的效果。与首层的丰富性和灵活性相比，上部的卧室则是被封成简单的矩形，强调其隐蔽性。

1930年，米斯成了包豪斯的校长，但他很少有机会改进他的教学方案。自从学校由德绍迁至柏林以后，来自纳粹分子的压力越来越大，直到1933年学校最终关闭。1937年，由于实践的机会越来越少，米斯离开了德国前往美国。在美国，米斯后来的三十年间，通过大量的重要项目，得以发挥他的天赋。在欧洲实现的相对来说是很少的几座建筑上，这种天赋就已经锋芒毕露了。

包豪斯（1919—1933）

正如已经提到的那样，1920年代最引人注目的事件之一，就是格罗皮斯把魏玛的两所公爵领地的工艺美术学校，合并成国立包豪斯学院。鉴于英国的工艺美术运动和德意志制作联盟的传统，格罗皮斯确信，建筑师、艺术家、手工艺匠人应该统为一体。格罗皮斯的教学方案是一个新的出发点，它所坚持的，并不是叫建筑师、画家或雕塑家去和匠师一道工作，而是坚持这些人本身首先就应该是手工艺匠人。这种在于中学，在技艺严谨的基础上发展出来的美学思想，是一种革命。

包豪斯教学的核心，是一门基础教程，它旨在把学生从以往的经验和偏见中解放出来。这门课最初是由瑞士画家伊顿（Johannes Itten）开展起来的，通过一些基本的、但又十分重要的实际实验，向学生介绍材料和技术。整个改革的实质，是对依然主宰着学院的古典传统进行冲击。课程包括实际经验，但也包括对非西方的哲学和各种神秘宗教信仰的调查研究。这种对材料的研究，本身就常常给人一种神秘感。在包豪斯的最初几年中，几乎不强调涉及到机器或工业界的艺术。然而，学校的主要课程却绝不是一成不变的，而是一直处于不断地发展变

化之中。正如1953年米斯在为格罗皮斯举行的一次宴会上所说:“包豪斯不是一所具有明确大纲的学院，它是一种思想，而格罗皮斯以非凡的精确性,系统地阐述了这种思想……我认为,这种思想正是包豪斯对世界上所有进步学校产生巨大影响的原因。这种影响，组织机构办不到，宣传机构办不到，只有思想，才能传播得如此广泛……”

围绕着这种思想，形成了历史上最卓越的艺术教师队伍之一。教授绘画、书画印刻艺术和舞台设计的有，康定斯基、克利、费宁格、蒙克、施莱莫(Oskar Schlemmer)。马克斯教授制陶,同时他还是一位雕塑家和书画印刻艺术家。1923年伊顿离去时，基础课则由莫霍利一纳吉承担，他是一位画家、摄影家、剧院和书画印刻艺术设计师。通过写作和教学,他继格罗皮斯之后，成为传播和发展包豪斯思想最有影响的人物。当包豪斯由魏玛迁至德绍的时候,有几位以前的学生加入了教师行列，有建筑师兼设计师布鲁尔和拜尔，画家兼设计师艾伯斯(Josef Albers)，他改革了基础课。

在艺术教员中，康定斯基、克利和费宁格被公认为二十世纪的绘画大师。马克斯在纳粹时期曾消声匿迹，二次世界大战后，作为德国主要的人物雕塑家复出。莫霍利一纳吉通过他的著作《新视觉》和《运动中的视觉》，以及他在1937年建于芝加哥的新包豪斯(现为伊利诺理工学院的设计学院)中的领导地位，极有力地影响着这个国家的设计教学。艾伯斯先在北卡罗来纳州的黑山学院任教，接着又去了耶鲁大学，也具有相当的影响。布鲁尔在包豪斯时,主要是一位活跃的家具设计师，后来于1937年在哈佛大学与格罗皮斯合作，一同进行建筑业务。1941年脱开了这种合作关系以后,他的声望稳步上升名扬四海。

1920年代，包豪斯通过它的同仁以及立体主义和抽象派的其它先驱们所发表的卓越文献，传播它的思想。因此，在1920年代，它已成为新型国际性探索活动的普及和发展中心，特别是建筑的国际学派和绘画、雕塑的几何抽象派的中心。在一段时间内,某些达达主义思潮波及到包豪斯,但是从未产生过强烈的影响。绘画上的德国表现主义思潮，以及建筑上的德国或荷兰表现主义思潮,也都没成气候。包豪斯的初次宣言声明:“建筑师、画家和雕塑家必须重新认识，把建筑作为一个统一整体这个综合性的特征。……艺术不是一个‘专业’。艺术家和匠师之间没有本质的区别。艺术家就是提高了的匠师……让我们共同设想和创造未来的新建筑物，这种新建筑，将把建筑、雕塑和绘画融为一体。它像一种新信仰的无比明晰的象征,总有一天,将从千千万万劳动者的手中,升入天堂。”

这篇最初的声明，反映了某些社会主义因素,流行于德国并遍及全欧洲。在魏玛这种比较保守的环境中，由于对政治态度的怀疑，引起了对包豪斯的敌视，最后，于1925年迫使包豪斯从这个城市迁至它的德绍的新校舍。

包豪斯在最初几年中，必然是尝试性和试验性地应用格罗皮斯的“思想”，待到1923年,它就以一个更具体的教学方案来阐明和检验这一思想了。格罗皮斯重申“普遍统一”的原则,“在这个原则下,所有的对立力量,处于一种绝对均衡的状态之中。”这种对形式的强调，把形式当作思想或内心自我或内心冲动的化身，表现出康定斯基及其“艺术中的精神”的影响。格罗皮斯规定“车间里一丝不苟的实际的手工训练，要积极参予生产，生产要在设计法则的支持下同严格理论指导相结合。”这段叙述与最初的宣言相比，更多地强调工业设计的训练——这显然是包豪斯的教师参予实践的结果。

基础理论是在康定斯基和克利的思想上建立起来的;对于通神学的和新柏拉图的思想,以及新的数学和物理学的知识也颇为注重。多年来这一些总也得不到统一的观点，就这么结合起来了,仿佛有些不太合乎逻辑似的。但无论如

何，人们已经深切地感到了这种结合，并且注定要产生世界性的影响。

包豪斯的全部课程分为两大部分：工艺和造型。每门课程有一位“造型”教师和一位“工艺”教师。这种划分是必要的，因为在最初的四年里，还不能形成一个把绘画、雕塑、建筑、设计和工艺从理论与实践合为一体的教师队伍——虽然有克利教纺织品设计，马克斯教陶器制造。但是，待到学校迁至德绍，随着包豪斯自己培养的工作人员的增加，使得教学方案的各个组成部分更加密切了，艺术与工艺的合而为一[即成为工艺美术——译注]变成了现实，其中莫霍利-纳吉和艾伯斯的贡献尤为突出，后来他们在美国的活动继续坚持这个方向。

1923年学校教学内容的重点是培养工业设计人材。在德绍，尽管学建筑的学生们希望完成工程学院的学业，实际上，对于建筑学的强调有增无已。格罗皮斯始终认为，建筑是艺术之母，他说：“我们要创造清晰的、有机的建筑。它内部的逻辑性将是明朗的、坦率的，不受虚假的立面及各种花招的干扰。我们需要一种适应于我们的机器、无线电和高速汽车世界的建筑。这种建筑的功能，会在它的形式关系中，认识得很清楚。”

尽管在绘画教师队伍中拥有极富才华的人物，但几乎没有出现知名的画家。因为包豪斯的历史，主要是由建筑师撰写的，在画家和雕塑家当中，一些不满意的地方，大概也就掩饰而过了。他们最大的实际成就很可能在室内设计、产品设计和书画印刻设计方面。布鲁尔在包豪斯期间，搞了许多家具设计，它们已经成为珍品，其中包括第一把钢管椅子（图430）。在陶瓷设计和金属设计方面，建立了以功能来造型的简洁语汇。由拜尔、莫霍利-纳吉、奇切尔德（Tschichold）和其他一些人指导的展览设计和书画印刻设计课程，彻底改革了这些领域。包豪斯的设计如此全面地转化成二十世纪的视觉语言，这当中有许多目前已变成了老生常谈，可是今天已经很难认识到，当时它们第一次出现在人们面前的时候，那是何等的革命啊。某些设计，像布鲁尔的钢管椅、餐桌及橱柜的基本图样设计，像格罗皮斯的标准家具单元设计，以及由其他教师或学生所做的叠椅、凳子、餐具，照明装置、纺织品、展览和印刷工艺设计，都是非常基本的东西，至今仍在继续使用。

莫霍利-纳吉在抽象电影和抽象摄影的探索方面，开创了这些宣传媒介的新纪元，正如他的光调节器——包括空间、光和运动的结构（见图511）——是开拓性的艰难尝试，这些尝试的潜在意义，直到今天才被逐渐认识。

格罗皮斯很早就对剧院建筑感兴趣，虽然只有一个耶拿的城市剧院（1923）付诸实施，但是，他在1929年为厄文·毕斯卡托所做的托塔尔剧院设计，在舞台和舞台前部的结合上十分灵活，仍然影响着现在的剧院设计。

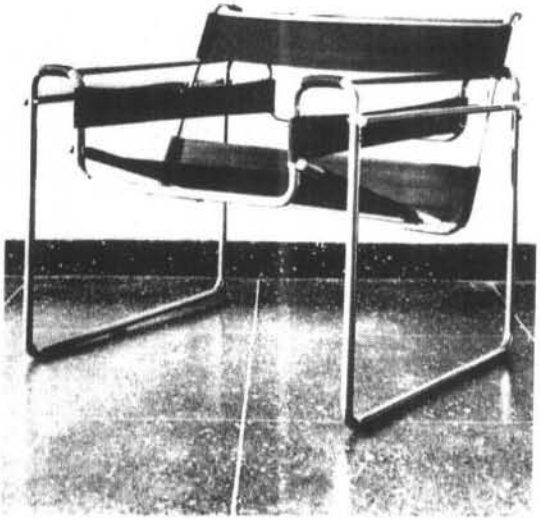


图430　布鲁尔　扶手椅　1925
帆布和镀铬钢材　高71.1厘米　纽约　现代艺术　博物馆　霍伯特·拜尔赠

第十三章　绘画从表现主义走向梦幻

表现主义一词，像浪漫主义或古典主义一样，自古以来就是用来再现艺术倾向的名词。沃尔登是位诗人、批评家、音乐家和先锋派杂志《狂飙》的创办人。他在新的革命的倾向和印象主义之间，划出了界限；而印象主义，则是形成前者的直接背景，但常常被看成是它们的主要敌人。不过，他心目中的表现主义，包括立体主义、未来主义甚至抽象。1912 年，沃尔登在柏林为先锋派艺术开设了一个美术馆，在这个叫《狂飙》的美术馆里，展出了康定斯基和青骑士、桥社和意大利未来主义者、勃拉克、德兰、弗拉芒克、赫尔本以及法国表现主义者的一些作品。还展出了恩索、克利、和德劳内的作品。1913年，狂飙美术馆的展览达到了高潮，第一届德国秋季沙龙有三百六十件作品，几乎当时整个国际范围的试验性绘画和雕塑都被展出了(卢梭的展室里有二十幅画)。虽然在战争中以及战后，各色各样的狂飙活动失去了动力，但在1910和1914年间的柏林，对于欧洲大多数新思想和革命运动而言，则是一个重整旗鼓的据点，而这些主要是由沃尔登倡导的。

如前所述，德国、奥地利和斯堪的纳维亚半岛国家的表现主义，是浪漫主义的一个分枝，它根植于十九世纪后期的象征主义和后印象主义。其本质是，通过外部的形式表达内部的含义。它的外部形式，从任何一种表现的现实主义，一直涉及到康定斯基的抽象表现主义。意大利的未来主义，是立体主义的一种表现形式；第一次世界大战接近尾声时，狄克斯和格罗兹的新客观派，就是从表现主义发展而来的；甚至新幻想派、达达主义以及超现实主义，也是来自表现主义方式的十九世纪浪漫主义，特别是象征主义。要了解表现主义在第一次世界大战期间和战后的各种不同方向，我们可以考察一下几个在某种程度上与表现主义有关的艺术家，不过，他们每个人都有自己的不同见解。这当中有：奥地利人克里姆特、席尔和珂珂希卡、美藉德国人费宁格和瑞士人克利。

克里姆特（1862—1918）
席尔（1890—1918）

前面已经提到，克里姆特是新艺术运动的最主要画家。在奥地利的表现主义历史中，他也占据了一席特殊地位，尤其是通过他和年轻些的表现主义者席尔的关系。克里姆特是一位有建树的装饰画家和壁画家，他以一种高度象征性的风格，一直工作到 1890 年代的中期。1897 年，他参加了一个年轻艺术家的小组，这个小组，是由奥地利画家协会，分离派构成的(意思是与学院派分离)。从这个时候起，他积极从事于维也纳分离派的出版和展览。他为维也纳大学所做的色情的、象征性的壁画，以及在二十世纪头十年中，为布鲁塞尔的斯托克尔宫所做的伟大的新艺术运动壁画工程（见图 127），引起了许多的流言蜚语。

克里姆特二十八岁那年，席尔出世了，他度过短暂而悲惨的一生，在 1918 年的流行性感冒中染病而亡。席尔是个早熟的绘图员，他不

顾叔叔的反对，去维也纳艺术学院学习（他父亲死于精神病之后，叔叔是他的保护人）。他主要得到了克里姆特的鼓励，1907年他们认识的时候，克里姆特是45岁，并且正处在领导维也纳先锋派画家的高峰时期。这两位艺术家的余生，一直保持着紧密的关系，然而，他们之间显然有着强烈的冲突。席尔虽然说是受了克里姆特的影响，但他后来所发展的风格，大部分是和这位年长的人唱对台戏的。

席尔在1909年的《自画像一》里（图431），保持了一些克里姆特新艺术运动的帷幔图案，但是，他那认真的描绘，和那个眯起眼睛凝视的瘦骨嶙峋的人物，却不同于克里姆特肖像中的那些最直接、最少修饰的人物。克里姆特第二年画的《黑羽毛帽》图432），清楚地显示出这位年长的艺术家，把线条风格与优美的印象主义色彩结合起来的能力。这幅肖像轮廓鲜明、富有知觉性，但首先吸引我们的是，它那雅致的装饰性的流动线条。线条沿着毛皮的围巾和姿势优美的手臂向上，一直到那被浓密的红发罩住的精美的面庞，蓝黑色的羽毛帽，轻轻地悬浮在她的头发上。尽管席尔的自画像和克里姆特画的肖像有许多相似的要素，但席尔的自画像没有什么优美的地方。他这幅自画像里的人物，面临一种严厉、愤怒的现实——一种内在的紧张和冲突。

将克里姆特和席尔的画作进一步比较是有价值的，我们可以用他们的画来说明，十九世纪象征主义和二十世纪早期表现主义之间的连续和变化。克里姆特在1908年和1911年之间画了《生命与死亡》（亦称《爱与死》，彩图98），画中以最丰富、最艳丽的图案，非常有份量地表现了象征主义。右边是象征人类的一些人物——情侣、母亲和孩子、年轻的姑娘和年老

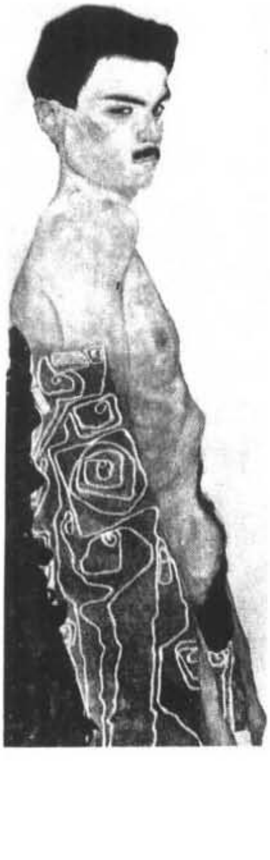


图 431
席尔《自画像一》 1909
110.5×35.9厘米
都灵 私人收藏



图 432 克里姆特《戴黑羽毛帽的女人》 1910
79×62.9厘米 奥地利 格拉茨 维克多·福格拉西藏

的妇人——这一切都被综合成一块平涂的镶嵌图案，所有的人物都闭着眼或低着头，等待着他们的命运。左边是一个比喻死亡的头骷髅，其躯体也是一种纺织品装饰的平涂色块，上面饰以一些十字形和圆形的东西。这幅画在揭示新艺术运动绘画中丰富的装饰形式和象征问题的基本文字内容方面，是再好不过的作品了。《生命与死亡》或《爱与死》的主题，在德国艺术中，从十五世纪的丢勒延续到十九世纪的包克林。

1911年，席尔画了一幅题为《自我预言者2》(《死与人》，彩图99)的画。这幅画的主题，和上面提到的那幅是可以相类比的，处理的手法也不太悬殊。画面中心的那个人(可能是自画像)呈正面观，僵硬地坐在那儿，眼睛凝视着观者。他的脸是一个可怕的、血淋淋的面具，显出了极度恐惧的神色，死神在他的身后徘徊，一个幽灵般的鬼怪将这个人搂住，几乎是在与他拥抱。那些凸凹不平的笔触把颜料堆积在人物的身上，人物即从背景的赭色、红色和绿色的调子中显现出来，这种调子是刺眼的、不和谐的。



图 433　席尔《画家巴黎·冯·古特斯罗》　1918　141×110 厘米　明尼阿波利斯艺术学院 P·D·麦克米伦·兰德公司赠

由于这两位艺术家都画肖像、风景、人物以及象征的构图，因此，他们之间所表现出来的差别，也就几乎扩大到他们所尝试的每一个主题上。除了自画像而外，席尔的肖像画也保持了同样强烈的特征。他之所以获得这些特征，乃是由于粗糙而破碎的线条，衬托了表面起伏不平的不和谐色场，这种色场，把人物和抽象的环境结合为一个整体（《画家巴黎·冯·古特斯罗》，1918，图 433）。克里姆特是一位超群出众的素描能手，特别善于用爱恋的线条描绘女性裸体，他的线条，表现了种种色情的暗示。另一方面，席尔描绘女性裸体的能力，甚至超过了克里姆特，他经常把色情的吸引力和厌恶感结合起来。

珂珂希卡（1886 年生）

席尔在维也纳度过了短暂的一生。他的一生穷困潦倒而又孤独，其中还受到战争的困扰，年仅 28 岁便过早地夭折了。和珂珂希卡相比，席尔那非凡的历经磨难的艺术，似乎就有限了。珂珂希卡也是维也纳人，但不久便迁出维也纳，进入更大的现代艺术的世界之中，成为二十世纪表现主义的国际性人物之一。1905 年和 1906 年之间，珂珂希卡卷入到维也纳的新艺术运动里，他的一系列题为《做梦的孩子》的石版画，说明了克里姆特和比尔兹利的影响。沃尔登在 1910 年邀请珂珂希卡去柏林，在此以前，珂珂希卡就已经是一个本能的表现主义画家了。他在肖像画中所做的热情探究，特别是着重于暴露内在情感——这种情感多半是属于他自己的，而不是被画者本身的。他的最早的肖像，例如艺术史家蒂耶兹和妻子蒂耶兹—康拉特的双人肖像（1909，彩图 100），以及维也纳建筑师

的肖像（1909，图 435），乃是他的肖像杰作。在蒂耶兹的肖像中，起伏不平的色彩，将人物和自由抽象的背景统一起来；手与手之间的那种微妙的相互作用，说明了智慧和精神的交流。卢斯的形象，从黑色的背景中凸了出了；沉思的面孔上，表现出来的紧张神态，一直传到那双敏感地、神经质地握着的手中。《风的新娘》（1914，彩图101）中，有他早期绘画的浪漫主义基础，这是他和马勒恋爱事件的神化。忽隐忽现、富于光感的笔触，构成了情侣的形象。他们掠过梦一般美妙的风景，周围夜色沉沉，只有朦胧的月光，照亮了蓝色的群山和峡谷。

珂珂希卡在第一次世界大战中受了重伤，因而，有几年几乎什么也没画，不过他的思想甚至风格却一直在不停地变化。《自画像》（1917，图 436）是他一生中所画的一系列肖像之一。这一系列的肖像，使我们对艺术家的外貌有了个连续系统的了解，更重要的是，使我们了解了他在自我表现上的尝试。他在这幅画里，仍然使用深蓝的背景，或是用颜料管里挤出的扭扭曲曲的颜料，弯弯卷卷地塑造人物；或是用调色刀来造型，使得人物如同浮雕一般。在这张瘦削但骨格粗大的农民面孔上，有一对睁得很大、陷入沉思的眼睛，这对眼凝视着观者，有催人入眠的效果。

1924 年，珂珂希卡突然出发旅行了。在大约七年的期间内，他探索了风景画问题，将自由、随意涂抹的印象主义或野兽派的鲜明色彩，和回到佛兰德斯初期风景画的传统透视空间组织结合起来（《泰晤士河的景色》，1925—1926，彩图 102）。他多次画过泰晤士河的风景，这些风景，是他在那个期间以高视点俯瞰一切来处理景物的典型。他在桥上大胆使用了直线透视，各种黄色、蓝色和红色，在画面上扑闪而过，并统一了画面。他在前景中所画的急驰的公共汽车和小汽车，记录了这个伟大城市当年的活力。珂珂希卡的表现主义总是很有个性的。在



图 435　珂珂希卡《阿道夫·卢斯肖像》　1909
74×91 厘米　柏林　国家博物馆

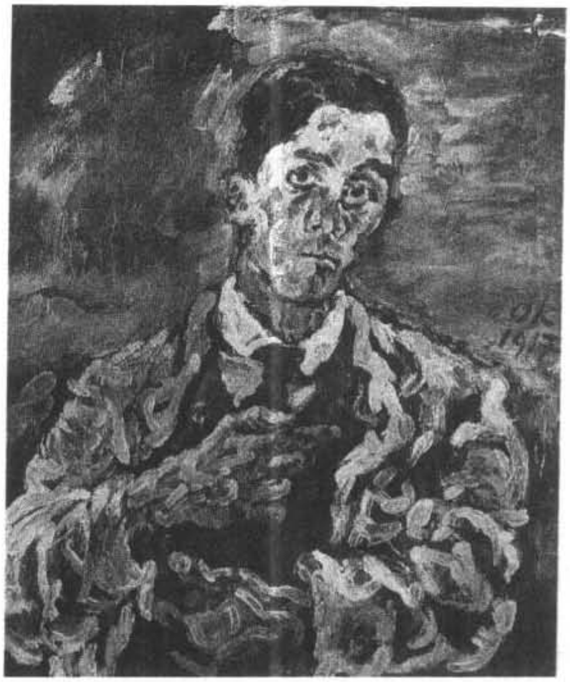


图 436　珂珂希卡《自画像》　1917
79×62.9 厘米，德国　乌珀塔尔　冯·德·海特博物馆

他漫长的一生中，他例举了现代表现主义的精神，即情感的力量、极度的痛苦、欢乐和对自然与人的内在本质的感受。

1933年，由于发生了经济上的困难，珂珂希卡只好从长途旅行中返归。他先到了维也纳，1934年又去了布拉格，在那儿待了四年之久。在这个斯间，纳粹在德国没收公众收藏的他的作品，他们把这些作品斥之为“颓废艺术”的典型。

无论何时只要有可能他就继续他那无休无止的旅行，但在1938年伦敦成了他的家。1953年以后，他主要住在瑞士。他的作品经常保持自由性，既新鲜而又大胆。色彩更加强烈，人物塑造得更加有力，有时带有漫画的程度。作品由于深长的远景，变得十分清楚。他的手法的连贯性，统一了他所做的各种不同的试验。虽然他从未丢弃造型，然而，后期的绘画却与抽象表现主义有一些联系。不过，这种联系只是一种巧合而已，让人们想到有共同的起源罢了。珂珂希卡的一生，保持着当代人的精神，而且是一位具有个人风格的表现主义者。

费宁格（1871—1956）

费宁格虽然出身于德国血统的美国家庭，但是，作为画家，他却属于欧洲圈子之内的。他是一位著名音乐家的儿子。小时候曾注定要他搞一辈子音乐。可是，不到十岁，他就开始画他印象中的建筑、轮船和纽约的高架铁路列车了。1887年，他去德国学音乐，但不久便转向绘画。1893年和1905年之间，他在柏林给德国和美国的杂志作插图和漫画谋生，发展了一种不太结实的、有棱有角的人物素描风格。这种风格，和新艺术运动的某些方面有联系，但显示出一种略带颠狂讽刺的个人观念。1906年到1908年，他在巴黎的两年中，和现代法国绘画的早期先锋派有了接触。《巴黎的街道》(1909，图437）表现了他的插图风格，以及通过建筑物的色块来构成和控制绘画空间的用心。那些参差不齐的人物，隐隐呈现在前景之中，或拉细或缩短，充满紧张的动态，又以剧烈的透视而消退。建筑物和树木有一种它们自身的紧张活力。它产生出一种效果；即：人物、甚至建筑物都在专心致志于无目的地活动，疯狂地向各个方向冲击。

到1912至1913年间，艺术家已经形成了自己的立体主义，尤其是马克在同一时期正在试验的那种立体主义形式。1913年，费宁格应邀和青骑士一道展出。因此他和马克同处奥弗斯主义和未来主义的源泉，便是不足为奇的了。这两种主义，特别激发起他们俩的浪漫的表现感受力。马克把他心爱的动物，变成明白易懂的立体主义平面，而费宁格则继续画他所喜欢的主题，即建筑物、船和海洋。费宁格在他的《防波堤港》(1913，彩图103）中，将景色重新组合，使之变成闪光的色彩小面而相互作用，

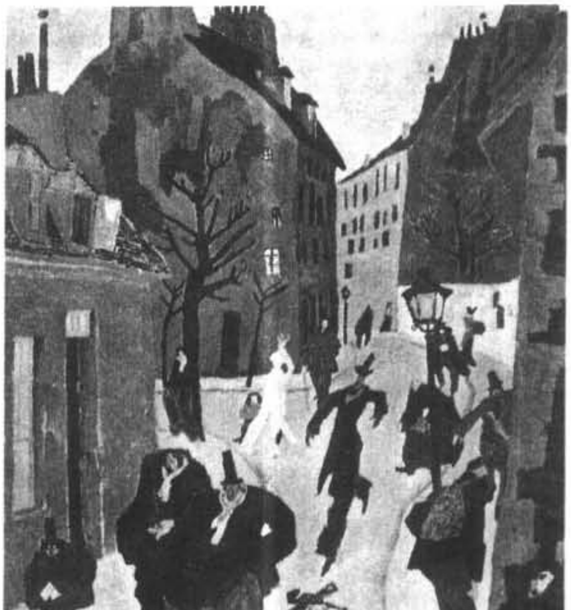


图437 费宁格《巴黎的街道》 1909
101×80.6厘米 衣阿华大学艺术博物馆
莱昂和欧文·伊利奥特赠

这些小平面的轮廓都是几何形的，但用的是透明而渐次微妙变化的色块，给人一种色彩迅速变化的感觉。费宁格在这幅作品中，以十分娴熟的手法表明，他在继续各种变异形式的处理手法，并贯穿到他的余生。这是一种由结实的、笔直的线条结构，和给人以美感的柔和发光的色彩，形成对比的处理手法。绷紧了的线结构，和浪漫的色彩之间的相互影响，以及介于抽象和表现之间的不断变换的空间，产生了有动势的紧张效果。它使绘画超出了装饰表面，进入一种浪漫和表现的情调之中。在欧洲的表现主义者中间，对费宁格还具有另一种独特的影响——尽管美国画家马林(John Marin)的作品里也能见到这种影响——那就是一种尺度的缩小，在这种尺度中，物体似乎总是因为距离而缩小了。

1919 年，费宁格应邀加入了包豪斯学院，与包豪斯的关系一直保持到 1933 年，即解散的那一年。他自己的绘画，继续朝他选择的方向稳步前进，有时出现破损的建筑结构，有时出现清澈、明朗的结构，充满了诗一般的联想。1937 年他返回美国，受到新的、刺激性的环境的影响，开始重新捕捉他早期素描画和色彩画中易碎而且断断续续的线条特征。

费宁格主要是画城市的画家，他总把建筑画得聚拢在一块儿，与画面平行。可是，他还着了迷似地爱着大海和船只。他的一生就画这些，开始是为主题而画，后来越来越多地是为了挑战，要在画面的控制下，产生一种虚的空间感、天空和水面在地平线上会合的景色。这个挑战引起了现代运动画家们的兴趣，至少从库尔贝的时代就开始了。

克利（1879—1940）

克利是二十世纪变化最多、最难以理解和才华横溢的人杰之一。由于这位艺术家从成熟的时候起，就连续不断地反复研究离本质更近的主题和形式，因此，甚至到了 1914 年以后，也难以探索他的风格上的发展。

克利出生于瑞士，和费宁格一样，也是一位音乐家的儿子，最初他倾向于学音乐，但在决定了从事绘画之后，便于 1898 年到慕尼黑学习去了。从 1903 到 1906 年的几年里，他作了一批蚀版画，有《树中的处女》(1903)、(《柏修斯，智慧战胜不幸》(1904) 和《两人相遇，各自以为对方是更高等的人》(1903，图 438)。这些画里准确而严格的技巧，使人联想起德国文艺复兴的书画印刻传统。它那手法上的线条主义，反映出新艺术运动的气氛；他那疯狂的幻想，表明了一种个人的梦幻，反映出表现主义的版画家库宾（Alfred Kubin）的影响（见〔179〕页）。标题在这些作品里，成了一个组成部分，这在克利最初的作品中也可以看到。

1901 和 1905 年之间，克利的足迹踏遍了意大利和法国的许多地方，他也许见到过马蒂斯的作品。1908 年和 1910 年之间，他开始注意到塞尚、梵·高和现代绘画运动的初始阶段。1991 年，他在慕尼黑的桑哈塞美术馆举行了个人画展，同年他认识了“青骑士”画家康定斯基、马克、麦克、雅弗林斯基和门特。以后的几年中，他参加了“青骑士”的展览会，为《狂飙》

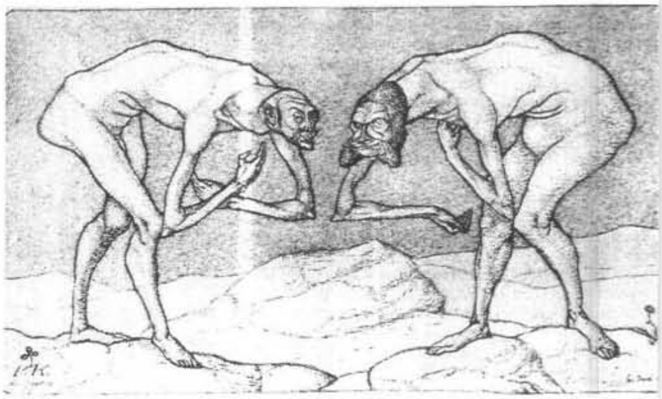


图 438　克利《两人相迁，各自以为对方是更高等的人》
蚀版画　纽约　所罗门·R·古根海姆博物馆

撰写文章。1912年，他在巴黎又遇到了德劳内，并看到了毕加索、勃拉克和卢梭等人更多的绘画。1914年、他和麦克去突尼斯和北非的其它地区，这是一次重要的旅行。

他和在他之前的德拉克罗瓦以及其他浪漫主义者们一样，受到耀眼的阳光、色彩以及透明空气的影响。为了扑捉景色的本质，他像麦克那样，也转向水彩和以立体主义为基础的半抽象色彩图案的形（《哈马迈特和清真寺》，1914，彩图104）。

1916年和1918年间，克利在德国军队里服兵役。1920年，格罗皮斯邀请他加入在魏玛的包豪斯学院，从1921到1931年，与学院保持着联系。由于他成为这个学院的教师，也就迫使他需要审查自己的绘画主张，即他所发表的对现代艺术具有最伟大意义的那些东西，特别是与个人幻想的表现有关的那些问题（见书目提要）。他想要阐明创作的过程，把创作当成一种直觉行动。这种直觉行动，是由艺术家的独特精神而引起的，但受到艺术家各种经验的影响。他是有意识或无意识地记起那些经验，包括形象、材料和他曾经赖以工作的形式。克利的艺术不同于蒙德里安，甚至不同于康定斯基后一阶段的艺术。克利的艺术，总是扎根于自然的。他观察自然，并从中提取每个发人深醒的瞬间。不过，他那自然主义观察的伟大仓库，只是存了些原材料，在需要展示的时候，他就根据这些材料描绘他的美景。在表面性质下面，作品的内在含意的神秘意味，和蒙德里安以及康定斯基是相象的。

克利也和蒙德里安与康定斯基那样，在绘画和教学中运用了艺术作品的几何要素——点、线、面和体。不过，对克利来说，这些要素在大自然及其演变之中，有一个原本的基础，那就是从一个要素到另一个要素的变化过程，这是最使他入迷的东西。他认为，绘画在时间上和空间上都是不断增长和变化的。同样，色彩不仅是和谐的或者其它什么状态的关系，甚至也不是在画面中建立空间的手段，色彩是一种活力，是建立绘画情调的色彩情感，而线条则是建立这种情调的行动。

克利待在包豪斯学院的那些年里，接近了康定斯基、俄国至上主义的传统、构成主义和荷兰的风格派。那时，他只是一个难能的纯抽象主义者。他的画有一种颤动的活力，似乎它们是有机形状的，而不是几何形状的。除了早期的作品和写生本上的东西之外，它们从来不是以直接观察来的自然为蓝本的。开始他像儿童那样画画，任铅笔或画笔引导自己，直到形象出现为止。当然，他要回过头来重又使用他的有意识的经验，把最初的直觉形象，变成满意的结果。根据这个结果和一些其它的联想、回忆或即兴灵感，就形成一个标题，这个标题随后便成为整个作品的组成部分。

克利是一个既浪漫又神秘的人。他把绘画或者创作活动，看作是不可思议的体验，在这个体验过程中，艺术家在得到启发的时刻，把内心的幻象和对外部世界的体验结合起来。所谓表现可见的真实，并不是“对人或自然的真实”，而是与人或自然的本质相似，并且能阐明这种本质。他的艺术的“小宇宙”与自然的“大宇宙”相似，这源出于东方的思想。克利的艺术，显然是从浪漫主义、尤其是象征主义的传统里产生的，但他并没有照任何一个传统走下去，而是扬弃这两种传统。他的内心真实、内心幻想，不仅在主题上、色彩上、以及限定实体的形状中显示出来，而且在创作的过程中甚至显示得更多，因此观者不得不在画布上一步一步地追溯。克利是一个“有新的敏感性的原始人”，在他之前，塞尚曾把自己说成是一个具有新视觉的原始人。

克利在教学中给他的绘画规定了许多肖像画法。由于他用箭头符号向学生表示力线，所以这些箭头便开始不知不觉地溜进了他的作品之中。色彩图表、透视渲染、曲线图案、快速表现的头像、植物形式、线形图案、点描图案、

方格图案和形形色色的分散或结合的要素，常常用来证明一个论点，成为潜意识视觉体验的地方，然后，艺术家把这种体验转化成一种不可思议的思想。

在克利 1914 和 1918 年之间的绘画中，人们可以观察到一些带有立体主义结构，以及偶尔进入文学幻想的试验。1918 年，他的个人的幻想，在形式里体现了出来，这些形式，似乎是根植于儿童艺术、原始人或狂人艺术之中的。他的形式上的、表现性的概念，大都确立于 1920 年以前。《怪物，随着我悦耳的歌声起舞吧！》(1922，图 439)，画了一个极小的身体，身体上的脑袋有瞪大了的疯狂的眼睛和紫色的鼻子。它是一幅儿童的线描画，但结合了最老练的黄赭色和赭色的层次。这就是克利作品的特征之一——天真烂漫孩提似的想象。事实上又是一种微妙的混合：即原始线描的面具和背景优雅的色彩气氛的混合。他画的人物和物体，具有孩子般的天真，人物和物体散布或漂浮在含糊的空间中。构成这种空间的是，精致、微妙的光与色的和谐，这给他的艺术概念，增添了神秘感和奇异感。天真与老练的表现结合了起来，产生了矛盾要素的冲突性效果，可是，它们是单一的、整体的视觉体验。

克利的作品里，有视觉或绘画形式的效果，而不是强加给绘画手段的智能或文艺上的概念，这是与比较正式地组织起来的幻想主义者们是有所不同的，像达达主义者和超现实主义者等。他的《教师素描集》里的那些形式方面的基本练习，甚至那些最抽象、与线条、色彩平面和绘画空间关系最紧密的作品，都显示出他是一位绘画结构和审慎设计的大师，然而，其最终的结果，很难说就是蒙德里安或凡·杜斯堡意义上的几何抽象。“抽象”或“表现”的名称，已不能用了。克利的世界是那样的个人化和性格化。他的世界，完全是普通人类体验的一部分，或者说，是抽象绘画结构又存在着思想的那一部分，但它们之间又完全是两码事。不管是几何的还是抽象的表现主义者，都是在这以外独立存在的，然而又把它们包含在其中。

《红气球》(1922，彩图 105) 中的色彩，是限制在线的轮廓之中的，但依然精微地混合了在整体上漂流的、变化的色彩。左上方和右上方的红色形状，仅仅是由靠中心的线条来限制的。在这些红色接近于绘画边缘时，就发生了变化，流入了背景里优美、灰色的淡彩之中。其它的几何形结构，整体的或局部的黄色、绿色和赭色的正方形和矩形，在不明确的空间中浮动，无法准确地固定或安置下来。底部的那个蓝绿色的形状，是由右边成角度的线条来限制的，表示暂时退入深处，也只是让不明确的空间复杂起来。只有中心的红圆圈即“红气球”，似乎保持着神秘焦点的地位。在它的周

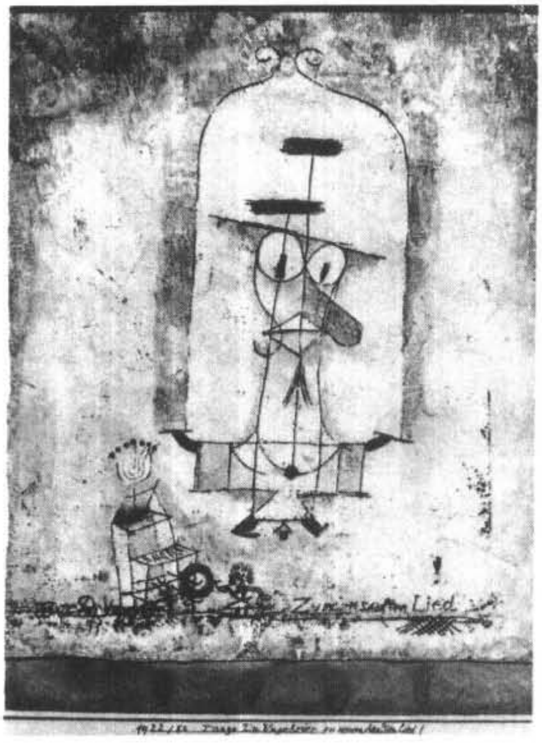


图 439　克利《怪物，随着我悦耳的歌声起舞吧！》
1922　纱布裱在纸上，在纱布上使用了混合媒介
45×32.7 厘米　纽约　所罗门·R·古根海姆博物馆

围，一切都在永恒变化的状态中，缓慢地沉下去。

所以，这就是一种不是抽象的抽象，它是从抽象要素中产生出来的幻想作品。1920年代，克利在包豪斯学院的那些年里，最常搞的就是用这种个人形式的几何抽象所进行的探索，这显然反映了当时包围着他的构成主义气氛。《六条流线》（1929，彩图106），是没有物象的横竖矩形的排列，各个层次的深颜色，包含在用尺子精确打出的清晰而有规则的线条之中。不过，和克利通常的情形一样，其整体效果仍是有机的而不是几何的。形式似乎是天生地就的，画面的变化感无奇不有。克利的大多数绘画是墨水和水彩相结合的，很适于他所追求的流动效果。但是这幅独特的作品是用油彩和蛋彩结合而成的，取得特别丰富或密实的效果。

1920年代，克利以油画为手段，有时结合用水彩，制作了一系列黑色的绘画。有些作品，表现的是阴暗的水底景色。海洋的深处，有奇异的抽象植物形状，有时还有奇特的小人物，鱼儿在里面穿游。这个题材，把互不相干的物体编排在一起，有时是数学式的排列，有时则是有机式的。在《围绕着鱼》（1926，图440）里，表现成为一种超现实主义的静物，其中，紫色椭圆形鱼盘上的鱼，是用线精确描绘的。一些物体围绕着它，有些是机器形式，有些是有机形状，有些则是象征性的。左上部有一个图式化了的头，它从一个容器的长杆子上长了出来。那个容器，可能是个机器，一个红色的箭头与它正面相遇，使之大吃一惊。一根细线把箭头和鱼连结了起来。一轮新月伴一轮满月，一个红点、一个绿色的十字以及一个感叹号，分布在整个黑暗的天空之中或海洋深处，到处都是浮动着的记号和物体。这一幅作品以及有关的作品，最接近于超现实主义所作的努力。超现实主义者认为他是一位开路先锋。

克利的试验范围实为广泛，以至不时地触及了二十世纪绘画的几乎每个方面。在1930年代的初期，他探索了一种点彩派的形式（这种形式是出自毕加索的综合立体主义，而不是修拉的点彩），满布鲜艳色点的图案，常常模模糊糊地形成不同色彩的三角形，有几根线条加以



图440
克利《围绕着鱼》1926
46.7×63.8厘米
纽约　现代艺术博物馆
艾比·奥尔德里奇·洛克菲勒基金

控制，创出一种建筑式形象（《帕那萨斯山》，1932，图441）。克利离开包豪斯之后，因长期的病痛于1940年逝世，但在生前，他的才华不断地在更丰富、更多样的形式中展现开来。

1930年代，他继续画了一些人物和面孔（有时仅画个凝视着的大眼睛）、幻想的风景、建筑式的结构，常常是恐吓性的（《阿拉伯之歌》，（1932，图442）；《高架桥的革命》，（1937，图443）。也许这些后期作品的主要特征是一种表现，但对于克利来说，有纪念意义的是，他以色场为背景，使用了自由大胆的黑色线条图案。其中有些后期作品，仅仅是寥寥数笔，代表一个人物或一条蛇，他和米罗（Joan Miro）的有机超现实主义绘画有些相近。然而，始终有这么一个情况，那就是当人们发现克利和另一位艺术家之间互有影响的时候，却难以说出，到底是谁影响了谁（《高尚的园丁》，1939，彩图107）。

克利的艺术，引入了现代绘画、雕塑甚至建筑，引入了一系列和探索幻想有关的研究。克利是一位罕见的天才，但绝不意味着他是在单枪匹马地工作，因为有一大批艺术家，既作为个人又作为有组织的团体（达达主义者、形而上派画家和超现实主义者），都与幻想的主题有关。他们在新的潜意识的理论里扎根，反抗战争的疯狂，或常常直接反抗二十世纪试验艺术中的抽象、形式要素的优势（《喜歌剧“航海者”中的战斗场面》，1923，彩图108；《城市之书的一页》，1928，图444）。

1921年后的康定斯基

1921年，康定斯基返回德国，于1922年加入了包豪斯学院。前几年，在俄国至上主义和

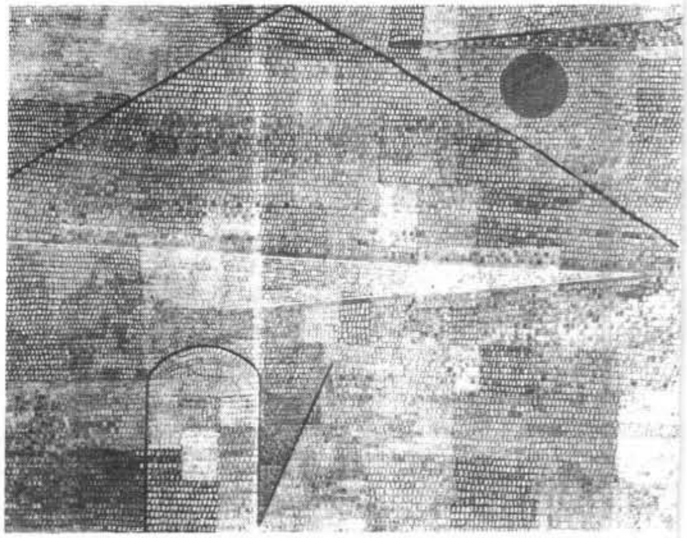


图441　克利《帕那萨斯山》　1932
布上酪素及油画　100×125厘米
伯尔尼　艺术博物馆

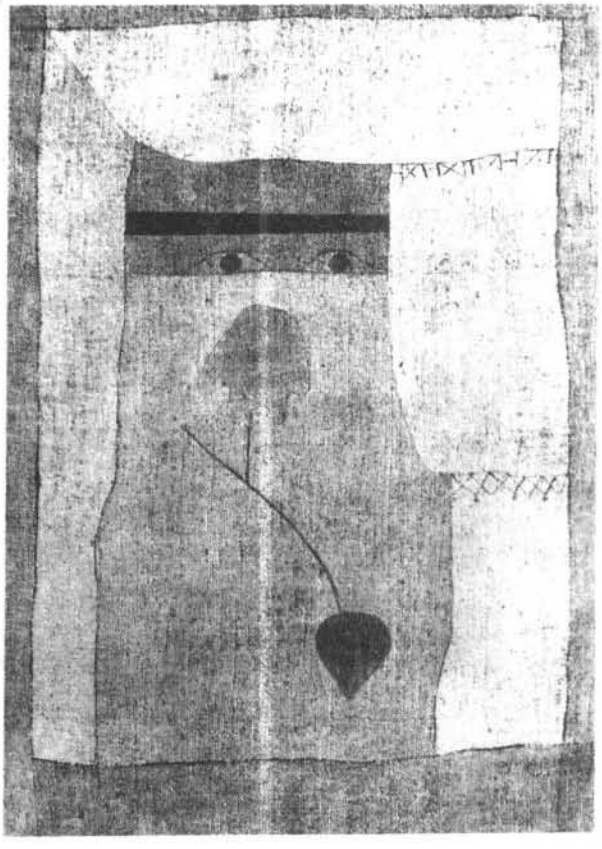


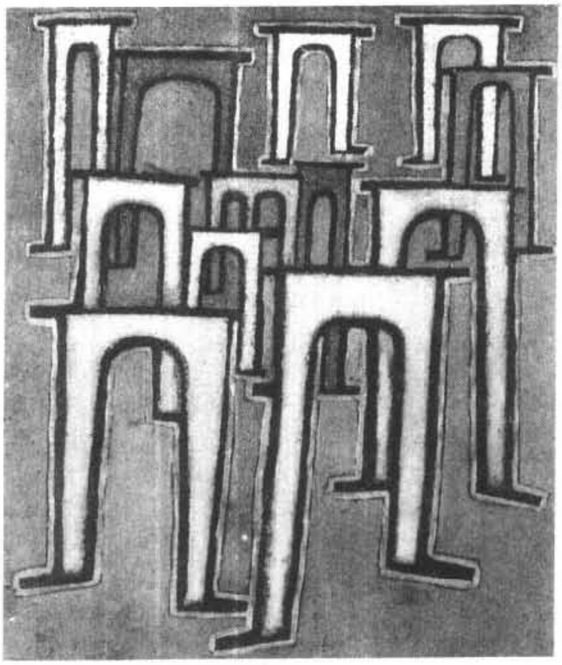
图442　克利《阿拉伯之歌》　1932
粗麻布上油画　91×64厘米　华盛顿特区　菲利普斯藏

构成主义的影响下，他的绘画逐渐从自由抽象转向一种几何抽象的形式。这种变化，可以从1919、1920年、1923年的三幅画里看出来《灰色，第222号》(1919，图445）几乎完全是自由的，非几何形的《白线，第232号》(1920，见彩图93）显示了一些有规则的形状、直线条和一些边缘轮廓分明的弯曲形状。在《强调的是角，第247号》(1923，图446）这幅画中，这一切便被有规则的坚硬轮廓所取代了。

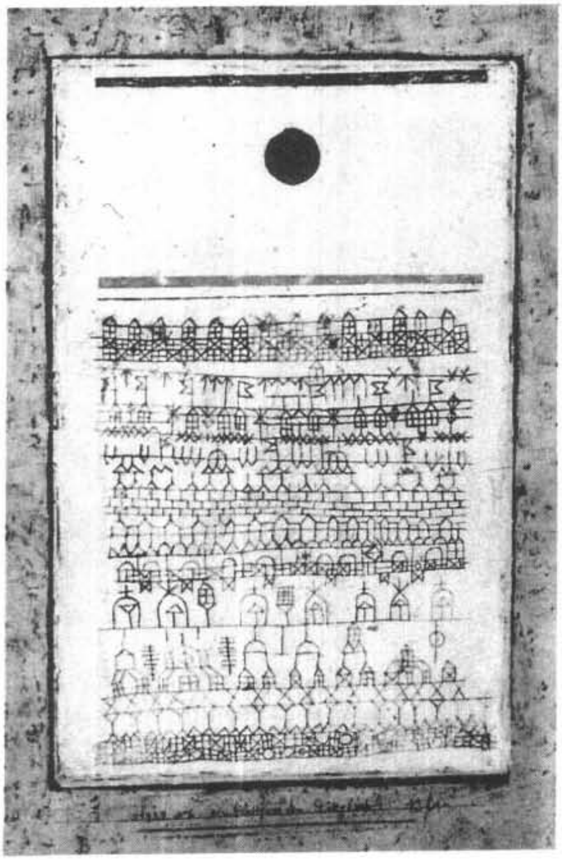
这并不是说，康定斯基在1921年之后抛弃了他早期风格的表现主义基础，他那通神论的思想仍然存在着。甚至在几何形体最僵硬的时期，他的绘画在结构上也是富有动势的，三角形、圆形和线条以及不稳定的斜线，忽隐忽现地互相闪现。在继续采用杂色的色块，与几何线条形成对比。偶尔情绪变得平静下来：在《几个圆形，第323号》(1926，见彩图94）里，透明的圆形色块，在黑色的空间里，宁静地互相擦肩飘过。

这期间，康定斯基在和他的传记作者格罗曼（Will Grohmann）的通信中，强调了他对于抽象母题表现力所倾注的热情。他仍然认为，他的绘画是浪漫的。他写道："艺术的目的和内容是浪漫主义，假如我们孤立地、就事论事地来理解这个概念，那我们就搞错了……我在最近的作品中，一直大量用圆，这里要出现的浪漫主义是一块冰，而冰里燃烧着火焰"

康定斯基是包豪斯学院最有影响的成员，这不仅因为他是一位伟大的艺术家、现代抽象的先驱、带来俄国抽象艺术革命第一手知识的有才能的教师，还因为他能够有系统、清楚而



上图443· 克利《高架桥的革命》 1937
板上油画 60×49.9厘米 汉堡 美术馆



下图444 克利《城市之书的一页》 1928
粉画纸上的雕刻版画 贴在木板上 43×32厘米
巴塞尔 艺术博物馆



图 445
康定斯基
《灰色，第 222 号》 1919
129×176.5 厘米
法国 塞纳河畔纳伊
尼娜·康定斯基夫人藏

图 446
康定斯基
《强调的是角，第 247 号》 1923
粗麻布上油画 130×130 厘米
纽约 所罗门·R·古根海姆博物馆



准确地表达他的视觉和理论上的概念。1926 年，他把他的构图课程《点、线到面》一书出版，作为包豪斯学院的著作。与克利前几年的《教师素描集》相比，康定斯基的这本书，想给艺术作品的要素和他们之间的关系，下一个比较绝对的定义。这种关系，是指一个要素对另一个要素，以及对整体的关系。他那脱俗、浪漫的艺术基础，在这里表现得十分明显。这一时期的信件表明，他是把实用的神秘结合到一起的。

康定斯基与包豪斯学院的关系到 1933 年便终止了。他创作了许多画，画中充满了主题的含意和形式之间的冲突，但从未离开过抽象手段。在包豪斯学院行将解散的那些年里，康定斯基的绘画，又重新出现了抒情的五彩缤纷的一面，取代了建筑式的处理手法。《光之间，第 559 号》（1931，彩图 109）里的形状，仍然是几何形的，它们被分层排列，其水平和垂直的风格，甚至超过了以往。色彩柔和，不过是被减弱了的色彩；精确刻划的形状，被光和色漫射的光轮所包围。因此，整个效果充满宁静而又浪漫的情趣。有些形状，使人想起埃及或美洲印第安人的象形文字，转达了一种异国情调。当时，康定斯基已经知道了 1920 年代的超现实主义活动；在这幅画以及1933年他移居法国后所创作的那些画里，人们感到了类似于抽象超现实主义的性质。彩色的形状，呈现出它们自

己的生气，并像微生物或宇宙空间怪物那样，做游戏式的交战。

1933年末，康定斯基在巴黎定居，一直到逝世。到了巴黎不久，他被卷入到抽象艺术家小组的“抽象·创造”(Abstraction-Creation)中去，并和米罗、阿普、佩夫斯奈建立起友谊。对他来说，最后这个时期，无论是在作品的数量上，还是在思想与形式的发展上，都是丰富多彩的。总之，他继续追求更自由，更有生物形态的造型和色彩，偶尔还创造生物形态的质感，但这种质感，比他以往抽象表现主义作品的质感，更加辉煌、多样。形状依然是轮廓鲜明，但是，这些形状似乎是从微观世界的幻想中浮现出来的。他在《构图九，第626号》(1936，彩图110)里，用了两个相同的三角形，一正一倒，把画面的两端截开，建立了一种数学模式的色彩基础。两个三角形之间的平等四边形，又被分为四个更小的同样大小的平行四边形。在这个严格限定但色彩缤纷的背景中，他散布了一些各色各样像是疯狂起舞的小形体：有圆形、棋盘方块形、窄长的矩形和变形虫式的图案。在大的几何图案上面，排列小而自由的形状，这在那些年里，一直是他感兴趣的手法。有时背景是几个大的交替的竖直矩形，有时是黑白色的棋盘格，不过，这种自由与约束的对比，是从他毕生贯注直觉表现和有意的抽象形式之间的关系而得来的。

个人的抽象幻想，是他后来那些年的主要出发点。有时他把小而自由的形状，任意散布在统一的色彩背景上；但又一些时候，便回到一种尽可能少的要素安排，好像是在净化他的手法。康定斯基最后的一批绘画表明，现代艺术中一批最杰出、最有影响的人才已告成熟。

莫迪利阿尼（1884—1920）

莫迪利阿尼出生于意大利莱克亨的一个富裕家庭。疾病的缠绕，常常打断他作为一个艺术家所应从事的练习，不过1906年，他也设法到了巴黎。虽然他主要是一位画家，可是1909年受到布朗库西的影响，便开始试着搞雕塑。他的短暂一生是悲惨的。在巴黎工作了约14年，肺结核、吸毒、酗酒使他气息奄奄，但他却着了迷似的从事绘画。

尽管莫迪利阿尼与巴黎画派有关系，然而他不是真正的二十世纪画家。他通晓乌切洛(Uccello)或波提切利(Botticelli)笔下的佛罗伦萨。他利用后印象主义对绘画空间的限定和立体主义对色彩的限制，在这些条条框框里，从事肖像画，裸体画，偶尔还有儿童似的习作和非洲、古希腊或早期中世纪的雕塑头像或人体。

他的一生经历太简单了，简直说不出他风格上的发展，尽管人们可以从纳比派的程式中察觉出他的逐渐变化。在这种程式上，人物与内部空间牢牢地一体化了，形成一种线条图案或雕塑式的分枝。《大提琴手》(1909，图447)于1910年在独立沙龙上展出，得到了一些赏识。不过，他的主题或艺术概念，都不是革命的，而是受到了塞尚1907年展览的启发，那次展览，对他是一次很深刻的体验。虽然如此，莫迪利阿尼的概念和塞尚却并不合拍，塞尚概念中的人物，在空间环境里是均衡的。其后的几年，他在雕塑上所进行的许多试验，使得他更喜欢将人物处理成浮雕式的。后来又处理成富有表现力的轮廓线描，使人物从背景中优美地凸现出来，显得更加清晰。吸引莫迪利阿尼的雕塑之源，除了布朗库西之外，还有古代希腊的青年雕像和非洲面具。面具中的重点处理是，把脸型的线条拉长(《头像》，1912，图448)。有时他也会转而研究平顶的、水平设计的头像，这些头像则是源于法国或西班牙的早期中古艺术；或者转而研究女像柱，这些柱子以大块天然石料构成，表面不加修饰，表现了古代古典形式晚期的特征(《女像柱》，1914，图449)。

莫迪利阿尼是二十世纪绘画中的肖像大师



图 447　莫迪利阿尼《大提琴手》　1909
73.7×59.7 厘米　巴黎　私人藏



图 448
莫迪利阿尼
《头像》　1912
石灰石
高 63.5 厘米
纽约　所罗门·R·古根海姆博物馆

之一。虽然他那个人的、优美的拉长手法，或者取自原始和古代艺术的形式，使他所有的肖像都如同一家人一样，容貌相似。不过，他所画的朋友们，则被赋予一种知觉敏感的特点，准确地记录了他们的个性、怪癖和弱点。这些朋友之中，有二十世纪著名艺术家和批评家。《新娘与新郎》（1915—16，图 450）描绘的是一对身分不明的夫妇。它引诱人们去了解法国人对于上、中层社会英国人的看法。两个人显得傲慢、茫然，椭圆形的脸上无表情的眼睛和侧面的鼻子，是运用了原始人刻划性格的技法。

从艺术作品中分析性格的作法是危险的，尤其是，被画者并没有性格特征，而我们又没有任何佐证材料的情况下。但是，当我们仔细研究莫迪利阿尼的许多著名人物肖像时，情况却比较保险。在这些作品中，我们所看到的那幅速写的毕加索，则是睡眼惺松、肉感的。雅各布（Max Jacob）是一位诗人，智慧的媒介，



图 449　莫迪利阿尼《女像柱》　1914
石灰石　高 92 厘米　纽约　现代艺术博物馆
西蒙·古根海姆夫人基金

他那温和而隐秘的眼睛，放射出敏锐、智慧和风雅的灵光。利普希茨是快活放荡的波希米亚人，和日后的大主教有天渊之别。柯克托（Jean Cocteau）是一个生魂，是一个已经处在焚烧肉体驱壳过程中的智星。苏丁（Chaim Soutine，1917，图 451）是俄国农民，宽扁的鼻子、厚嘴唇和斯拉夫人的颧骨，似乎强调了那半闭眼睛后面近于残忍的知觉。

莫迪利阿尼除了画这些名人以外，还画了许多朋友和熟人的肖像，不仅画著名人士，也画无名之辈、小伙子、姑娘和儿童，他愿为任何为他摆姿势的人画像而分文不取。他的那些裸体画也是这样，尽管有时也可能依靠职业模特儿。他的那些全裸或半裸的女性裸体画，是他的艺术整体中最美丽、最富于感官之美的。通常，他把人物置于彩色空间的窄深度之中。这位艺术家还喜欢用挂着的白帘和深威尼斯红形成对比。人们感到，莫迪利阿尼的斜倚着的、困倦的或者突然惊醒的裸女（《裸女》，1917，彩图 111），和乔尔乔内的《沉睡的维纳斯》（见图 34）相似的程度，大大超出了与马奈笔下过分自信、傲慢不羁的《奥林匹亚》（见图 35）或雷诺阿的身披阳光的挤奶女工（见彩图 7）的相似程度。人物的轮廓线流畅而又准确，几乎觉察不出层次的肉色调子，塑造了那些丰满而给人以美感的体积。躯干往往是被过分拉长的，但没有怪诞变形的视觉感受。我们只就那样一种田园诗般地沉静姿态中，所呈现的优美和谐



图 450　莫迪利阿尼《新郎与新娘》　1915—16　55×46 厘米　纽约　现代艺术博物馆　弗雷德里克·克莱·巴特利特赠

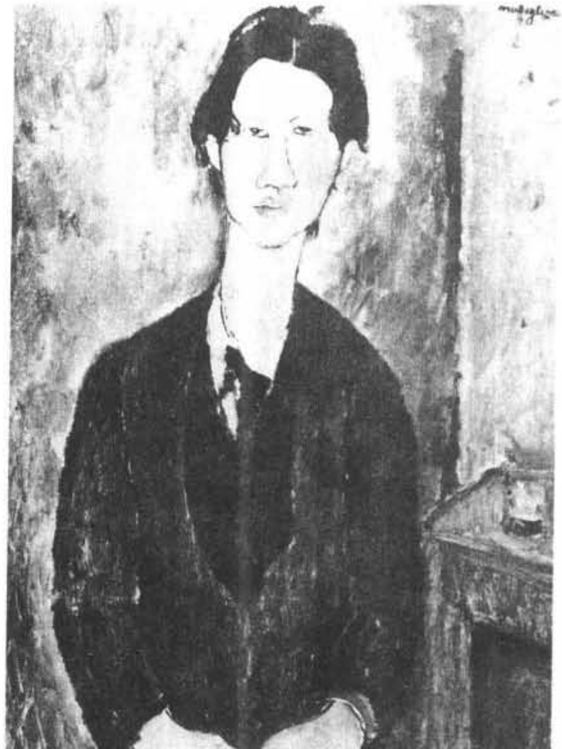


图 451　莫迪利阿尼《柴姆·苏丁》　1917　91.8×59.7 厘米　华盛顿特区　国家艺术博物馆　切斯特·戴尔藏

而言，二十世纪的裸体使人想起了文艺复兴时期斜倚着的维纳斯。

苏丁（1894—1943）

苏丁是俄罗斯人，是夏加尔（Marc Chagall）、莫迪利阿尼还有帕森（Jules Pascin）的朋友。苏丁、莫迪利阿尼、帕森和郁特里罗也常有联系，这倒不是因为风格上甚至审美上的广泛相似，而是因为各人的行为、性格甚至不幸都有点相像。这些，使他们得了那个“可恶的画家们”(Les Peintres Maudits）的诨名。莫迪利阿尼度过花天酒地的一生之后。由于吸毒、酗酒、肺病，于1920年离开了人间，年仅36岁。帕森的一生在经济方面要成功得多，但在1920年代所过的狂乱放荡的生活，使他的身体每况愈下，于1930年以自杀告终。郁特里罗从孩提时候便饮酒过度，大半生中时常出入医院，不过，他是以一个体面、荣誉而富有的资产者而终其一生的。

苏丁和这个集团里的其它艺术家都不同，他的放荡问题，由于自我毁灭的意志而复杂化了。他出生于贫穷的俄国犹太人的家庭，不知什么缘故使他对绘画发生了热情，并设法在明斯克和维尔纽斯上了一些课。通过一位赞助人的帮助，他于1911年来到了巴黎，他在巴黎美术学院学习，是通过和一些艺术家的交往，才找到自己的路的，苏丁是在以蜂箱而著称的但泽路，碰到了这些人的。他们当中有夏加尔和利普希茨，又通过他们认识了莫迪利阿尼。那所公寓位于塞纳河左岸，那时，这些艺术家对蒙马特区（右岸）毕加索和勃拉克的活动，尚一无所知。

苏丁不断地毁掉自己的作品重新再来，所以，几乎不可能追溯出他从早期风格到成熟期风格的发展。他深深喜欢某些艺术家，像印象主义一个分枝的代表人物波纳尔。他也钦佩路阿。不过，他自己的绘画和德国表现主义有一种类似（但无直接影响），尤其是类似于诺尔德的作品。这是精神上的相似，而不是特定风格的相似。苏丁属于梵·高那条线，尽管他讨厌这条路线的含意。在某种意义上，他的讨厌是对的：虽然梵·高是根据内心的痛苦来画人物和自然的。然而，这种痛苦受到像新印象主义一样的精确、像建筑一样严格的笔触的制约。苏丁的表现主义，其实质在于直觉的力量，在于形式上不受控制但又是具有无限描绘性的笔法。在这一特征方面，他比二十世纪初的任何一位艺术家都接近1950年代的抽象表现主义。他热爱古典大师格列柯和后来的伦勃朗，他们帮助苏丁用颜料来表现他独特的观察方式。不过，幻象和表现终究是他自己的。像梵·高一样，苏丁是痛苦的人，沉溺于狂暴和喜怒无常的过度行为之中。

苏丁的表现力，在1919年初次获得了解放，然后，通过朋友和商人兹博罗夫斯基（Leopold Zborowski，此人曾帮助过莫迪利阿尼）之助，得以在比利牛斯山脉的一个叫做色雷的镇子里待了三年。山中的景色，使他产生了一种自由的、笔法狂乱的表现主义绘画（例如：《扭曲的树》，1921，图452）。在狂热性方面，它超过野兽派或德国表现主义的任何作品。作品里的树木、房子和群山都是裂开的，好像真要被吞噬一切的洪水撕裂了一般。苏丁在这个时期里兴奋地作画，似乎自己也在被撕裂似的。然而这是他初次的成功。返回巴黎之后，美国收藏家巴恩斯，（Albert C. Barnes）买下了他的许多画。

1920年代，苏丁的肖像画和人物画，往往强调使用一种主导的色彩——红、蓝或白，围绕这一主导色彩，建立他的艺术概念。在《穿红衣的女子》(1922）这件作品中，被画者以对角斜线的姿式，坐在扶手椅上，宽大的红衣飘然垂下。衣服的红色，渗透到他的脸庞和双手，而且影响到项圈和背景的红褐色调，只有帽子的蓝色，与之产生突出的对比。变形的手、好



图 452 苏丁《扭曲的树》 1921
96.5×63.5 厘米 纽约 拉尔夫·F·科林夫妇藏

似患有关节炎，脸上露出中风病人的那种呆板神色，龇牙咧嘴地笑着。像苏丁的许多肖像画一样，它给人的第一印象，是一种残忍的漫画。然后，人们会突然意识到某种扰乱人心、感伤、往往是恐怖的东西，会意识到某种与艺术家有关而与被画者无关的东西。

苏丁和许多贫困潦倒的艺术家们一样，从艺术生涯的伊始就画鱼或家禽之类的静物画，因为这种模特儿既可以画又可以吃。不过，他的静物画与众不同，家禽骨瘦如柴、灰白憔悴，鱼的眼睛突出、张着大嘴。在他之前，也许只有库尔贝（苏丁崇拜他）和受库尔贝影响的马奈，曾把死鱼画得这样怵目、丑陋。苏丁的一些非凡的绘画，是对伦勃朗作品的自由变体画，可以说是他热爱伦勃朗的纪念。在可憎的、血淋淋的效果方面，苏丁的《半片牛肉》（1925，彩图 112），超过了卢佛尔博物馆里伦勃朗的《屠宰的公牛》。这幅画的故事是尽人皆知的。有一位可怜的当模特儿的姑娘，天天到肉店里去提血，回去后重新洒过那迅速腐烂的肉体。烂肉臭气薰天，恶心得邻居们尖叫着去喊警察。但是，令人不解的是，看到这件作品时，经过了最初的震惊之后，我们就会理解艺术家对那绝对可爱的朱红色肉体所怀的激情。闪灼着黄色的肉体朱红，与天蓝色的背景形成了对比。苏丁在这幅画以及许多画中向人们显示：丑与美的两个极端是多么密切：死亡与毁灭中，又是怎样地包含了复活。

帕森（1885—1930）

帕森快乐安逸的享乐主义生活，似乎与穷苦受难的苏丁形成了尖锐的对比。但他在 45 岁就自杀了，那天正是他的主要绘画展览开幕的头一天。起初帕森在维也纳和柏林工作，早期就显出插图画家和漫画家的才能，他总是靠这些赢得一种体面生活的。1905 年底他在巴黎，但在 1914 年前，他在德国的声誉要比在法国大。他为讽刺性的杂志《Simplicissimus》作画，并于 1911 年在柏林分离派和 1912 年科隆的独立展览会上展出了这些作品。1913 年，他在纽约的军械库展览会上展出了 12 件作品。

帕森熟悉德国的表现主义，特别是第一次世界大战时的桥社。他有些最早留存下来的画，使人联想起赫克尔。到1912或1913年，他停留在一种人物画的风格上，他那优美的素描技法，在这种风格中被雅致、空气般的色彩调子加强了，呈现一种浪漫的情绪。在他的成熟的作品中，这种情调可以从乡愁和幼年的纯真，延伸到画妓女的习作时的色情幻想《苏格拉底及其弟子们受到名妓们的嘲笑》（1921，图453）；

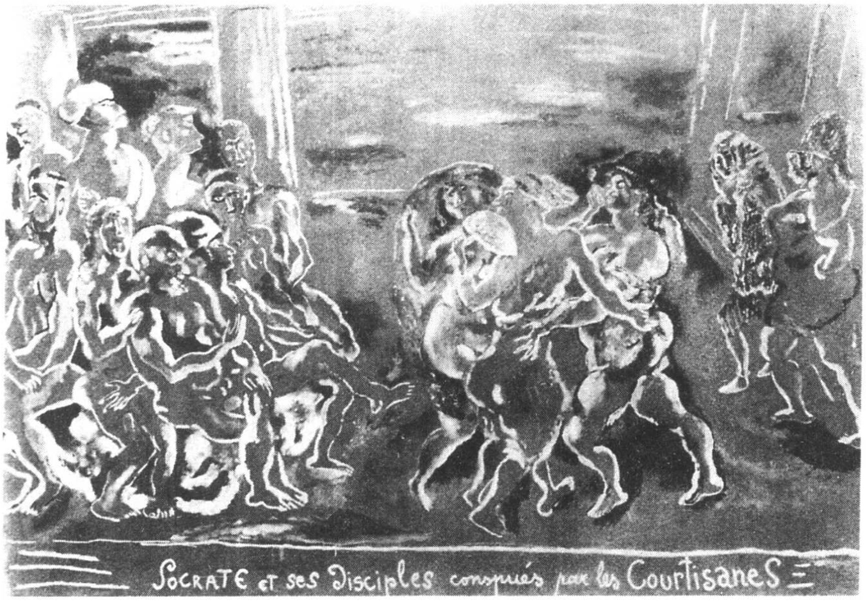


图 453
帕森
《苏格拉底及其弟子们受到名妓们的嘲笑》 1921
纸上油画 155.6×218 厘米
纽约 现代艺术博物馆
(为纪念艺术家所赠，藏者不详)

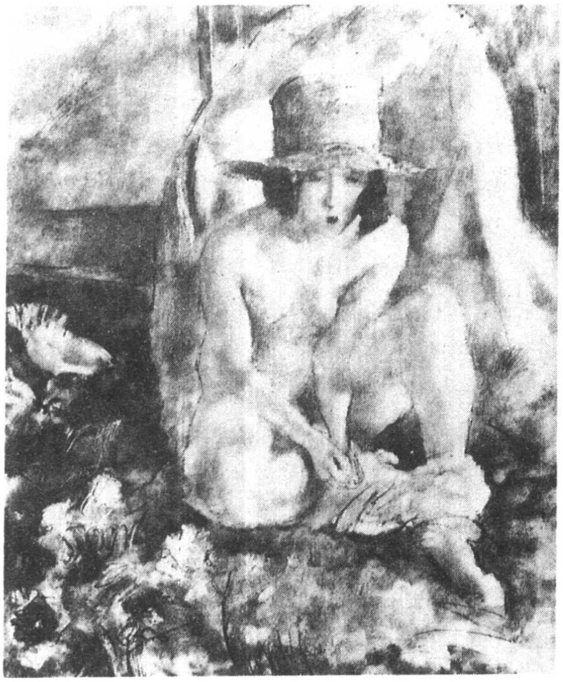


图 454 帕森《戴绿帽子的裸体》 1925
92×76.9 厘米 辛辛那提艺术博物馆 弗吉尼亚·赫尔姆·欧文遗赠

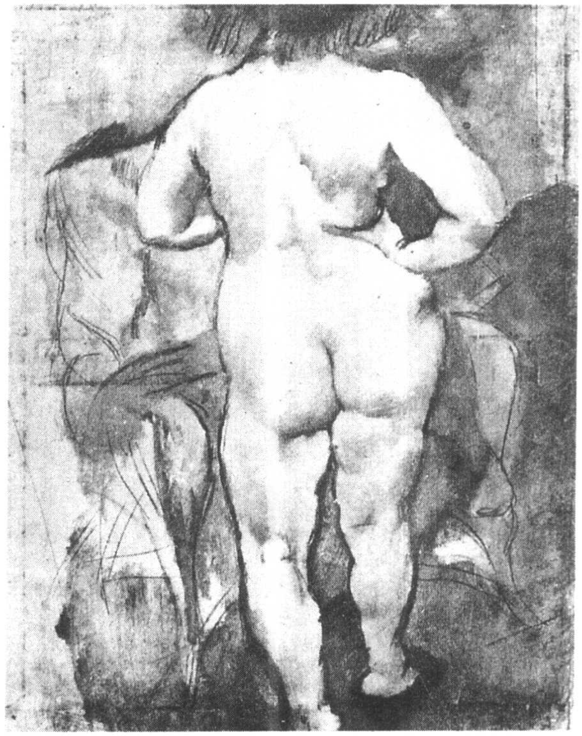


图 455 帕森《维纳斯的背后》 1924—25
81×68 厘米 巴黎 小皇宫博物馆

《戴绿帽子的裸体》(1925，图 454)。这位艺术家早期确立了一种个人风格，这一风格是一个有多方吸引力的、成功的娴熟的公式，只是在偶然的情况下，才觉得有修改它的必要。他经常画出富有洞察力的肖像，通常画的是他的妻子和朋友。偶尔，他的人物习作显出野性的、表现性的线描的力量，远远超过了他那常规表现愉快、惬意的能力（《维纳斯的背面》，1924—1925，图 455）但是，直到他离开人世为止，那种愉快的放荡生活，似乎更合他的心意，也可能就是因为他在梦幻中看见了自己的堕落，因而于 1930 年自杀身亡。

帕森的声誉不断提高，那些画的包情魅力，具有永不消失的吸引力，他直接影响了美国现代运动的发展。1914 年，他来到了美国，并且一直待到 1920 年，虽然纽约是他的基地，但他也周游了南部、西部和加勒比海。这期间，他那爱交际、尚友好的本性，使他认识了一群年青的艺术家，这些人在领导美国的现实主义的反判。1927 年到 1928 年，是他在美国的第二次逗留。这期间，他成为更年轻的美国画家们的好朋友，这些人属于社会现实主义或浪漫现实主义。帕森自然对他们抱有相当大的兴趣，并且想发现一个新方向。除纯熟的技法外（他对水彩的兴趣是一个纽带），帕森的实际风格和这些人的试验没有根本的分歧，所以他在这些美国画家身上的影响是巨大的。

郁特里罗（1885—1955）

郁特里罗（Maurice Utrillo）的生活和艺术，在那些“可恶的画家们”当中，也许提供了一种最大的奇谈。他是瓦拉东（Suzanne Valadon，1865—1938）的私生子。瓦拉东是个有名的模特儿，雷诺阿、德加和劳特累克都画过她，后来她自己也成为有才艺的画家。郁特里罗从小就开始酗酒，被学校开除过，被银行解雇过，18 岁时，因嗜酒成性而住进了疗养院。

不知什么原因，郁特里罗在那浑浑的青年时期竟爱上了绘画，这可能是受了母亲的影响。和他的母亲一样，他也是自学成才的。可是从他的艺术上看，简直很难说他是完全受到母亲的影响。虽然他的绘画在技法上十分娴熟，而且人们可以认出印象主义或后继者风格上的影响，然而他更接近那种故意天真稚拙的绘画，这种画风，后来又在对卢梭天才的认识中，得到了发展。他着了迷似地专画一个非常有限的题材，即只画人们所熟悉的蒙马特区景色。他几乎画遍了这个区的大街小巷，而且不辞劳苦地反复画过，这反映出他的天真和原始的态度。（关于“原始的”一词，这里用来表示非学院的，往往是由自学而获得的，民间艺术的幻想，而不是非欧洲部落或异国情调的特征。）

留传至今最早的绘画，画有蒙马格尼的郊外（彩图 113），那是他长大的地方，还有他离开那儿之后去的蒙马特区。这些作品大约创作于 1903 年和 1909 年间，倾向于粗糙的质感笔触，和素淡清幽的色彩。后来他进入了使人想起毕沙罗后期绘画的印象主义阶段。大约在 1910 年，他又开始重画蒙马特区的那些白粉墙的建筑物。偶尔离开巴黎外出旅行时，他就画教堂和村庄的景色，那都是他的基本主题的变体画。他心爱的景色在他的脑海中反复出现，再用明信片上的形象对他的记忆加以补充。1919 年以后，他的色彩鲜明起来，人物亦出现得更加频繁。从 1930 年直到他 1955 年逝世为止，他住在巴黎之外的维西内，在那里得到了妻子的精心护理，而他把时间花在绘画和宗教的祈祷上。在这二十五年里，他保持着忠诚正直的品行，作画很少，还是重复早期的东西。现在郁特里罗被授予荣誉社团会员的勋章。

郁特里罗的情况是极不寻常的，五十年间他只是身怀小技，但能始终如一。这种才能由于他和现代绘画的伟大人物及其运动的关系，

而被夸大了。通过母亲，他甚至同十九世纪末的印象主义、后印象主义联系起来。1930 和 1940 年代，收藏家和博物馆，想把在郁特里罗身上所发现的东西包括在二十世纪初的巴黎画派里。他似乎已被当成一位先驱。他的绘画，在老一辈大师、印象主义者或者现代学院的现实主义或浪漫主义者之中，看上去也是应该受到敬重的（图 457）。

这并不是说他最出色的绘画质量不高。那些画幽静、简朴，构图优美。关闭着的窗户和商店的门面，是一块块黑色的矩形，它们是清素淡雅的白色立面上的点睛之笔，具有一种古典简朴的气质。在行人稀少的街道上，光秃秃的树寥寥无几，往往笼罩在冬日或深秋的天空之下，散发出一股惨淡而忧郁的乡愁气息。可是，当人们把他的作品和二十世纪头十年里发生的事情相比，郁特里罗的保守主义就十分明显了。他对建筑主题的简化，是二十世纪半抽象的一种温和的形式，更确切地说，这些画也许是真正的十九世纪绘画。



图 457
郁特里罗
《蒙马特区的神圣中心和圣·拉斯提克的街道》 1934
布上水粉 68.6×53.3 厘米
印第安纳波利斯赫伦艺术博物馆
德莱万·史密斯基金

第十四章　梦幻的先驱

克利的作品和康定斯基后期的作品，纳入了现代艺术第二种主要趋势（第一种主要趋势是形式的探索），这就是天真绘画、原始主义、达达主义以及超现实主义对非理性和梦幻绘画的探索。这些运动是十九世纪浪漫主义和象征主义的续曲。在此之前延亘开来的一千年或更久的时间里，有许多个人和运动涉及到某种人的、反常的、非正统的、神秘的或超自然的表达方式。由于信仰基督教的艺术家们，要设法描绘难以形容的惩处罪恶和祝酒欣狂，因此，四世纪到十六世纪的基督教艺术，是对超自然梦幻的集中探索。在这种艺术里，不时做出的艰难尝试，贯穿了整个十八世纪。一直到布莱克的神秘幻象，戈雅笔下腐朽世界中毛骨悚然而令人压抑的梦魇，使这种努力达到了顶峰。

随着浪漫主义在十九世纪的发展与传播，梦幻也以许多形式出现于绘画、雕塑和建筑。十九世纪后半期，莫罗、布里斯丁和雷东创造了各自的梦幻世界，但只有雷东堪称第一流的大师。从十九世纪浪漫主义到二十世纪梦幻的重大转变，是由雷东、恩索和卢梭促成的。

卢梭（1844—1910）

卢梭在1885年从关税站退职的时候，还只是一个未经训练的业余画家。1886年，他开始整天画画，并且定期在独立沙龙展出。他画了一辈子的静物和风景，使我们想起欧美各地业余画家和民间艺术家的作品。作品中那种新鲜而直率的感觉，主要是因为他那未经训练的视觉想象，有一种天生的局限性。因此，在1885年以后，是否真能把他看作天真或原始画家，还是个问题。他一经把全部精力投入绘画，便似乎发展了一种进入娴熟技法的天生能力，并且注意到他的处理手法与沙龙艺术家的区别。

在卢梭身上，天真、单纯和智慧混为一体，似乎毫无幽默可言，但很迷人。他那奇妙的、敏锐的、直接的观察方法，结合了一种奇妙的想象力。他在独立沙龙展出的第一幅画是《狂欢节的晚上》（1886，彩画114）。这是一幅杰作，标志着他作为专职画家崭露头角。作品的布局，考虑到深远的空间，所有的要素，经过正面化和平涂手法的处理。在那煞费苦心的细部上，有树木和房子的黑色剪影，这是古代艺术家常用的处理手法。由于它适于夜晚的景色，所以整个色彩是低调的，但在黑色的天空和更黑的树木前景之间，是远处发亮的群山，却产生了一种神奇的白色月光。前景中那两个很小的人物，穿着五颜六色的衣服，焕发出一种灵光。尽管他在画面上精雕细琢、画法十分天真，他的画还是充满了诗情，并完善了一种结构。对于1886年的卢梭来说，这已是非常老练的了。他很好地掌握了画面的布局和深度组织。这幅画甚至预示了1960年代的重要艺术事件。

到1890年，卢梭已在独立沙龙展出了20幅画，虽然不断遭到公众和批评家的嘲笑，但是却愈来愈引起严肃画家的兴趣。雷东已认出卢梭作品中某种独一无二的东西来了。1890年代以来，他所崇拜的人物包括德加、劳特累克、甚至还有雷诺阿。他的自画像题目是《我自己：

肖像风景》(1890，图 458)，这幅画赞美了 1889 年巴黎的伟大展览，上面有埃菲尔铁塔、轻气球和以旗子作装饰的轮船以及跨越塞纳河的铁桥（艺术桥，Pont des Arts）。前景中站着一位有胡子的艺术家，这是一个堂皇的人物。他身穿黑衣、头戴黑色贝雷帽，右手持画笔，左手持调色板，板上刻有他前妻和现在妻子的芳名。在这幅自画像里，他俨然把自己当成现代绘画的大师了，这是路人皆知的。

卢梭小心谨慎、深思熟虑，不断地画巴黎的风光、静物、朋友和邻居的肖像、还画植物的细部、树叶、动物。他对美丽而遥远、其中充满奇异、恐怖的丛林，具有浪漫的热情，这最早表现在《丛林中的暴风雨》(1891) 这一发展了的形式中，而后又在一连串最有名的油画中重现。那些展现异国情调的北非绘画，象《沉睡的吉卜赛人》(1897，彩图 115)，是这种传统风景绘画的一部分。在学院派人物手中，这早已变成陈词滥调了。直到离开人世，卢梭一直保持着对于沙龙画家孩童般天真的羡慕，尤其钦佩他们作品中的技法上的完美。《沉睡的吉卜赛人》是现代艺术中最迷人、最奇妙的绘画之一。到这时，他已能通过不多的几个要素创造出情调，有海阔天空的想象，又有谨小慎微的表现。构图有一种稀奇古怪的抽象性质（曼陀林和瓶子预示了立体主义画室里的道具），而且那种神秘荒漠的景色，情调是异常奇怪和可怕的。卢梭在这幅画以及其它作品里，表达了无声的、难以言状的奇异性质，提前用上了超现实主义的标准语汇。似乎他还感到，亏得他是有身份的地位的艺术家，才能在这部伟大的讽喻性的“机器”上一试身手。这种曾被人们称作“机器”的学院派东西，依然占据着学院沙龙的展览会，用来赞美法国的自由、进步或光荣。他的那幅《为自由，邀请艺术家们在第 22 届独立沙龙上展出》(1960，图 459)，那真是快乐极了。平板的树木和鲜艳的旗帜下，是两排艺术家，他们的画，会聚在一只纹章狮子的后面；他们的后面（照古代绘画有层次的空间来说，实际是在他们的上面），是两排二轮马车（艺术家们用这些二轮马车把画带到展览会的）。平板的树木后面，是展览厅的玻璃窗，密密麻麻的艺术家们手持自己的画。自由神拍打着她的翅膀，在蔚蓝的辽阔天空里飞翔，得意洋洋地吹起喇叭。



图 458 卢梭 《我自己：肖像风景》 1890
146×113 厘米 布拉格国家美术馆藏

卢梭最后的一系列绘画和视觉幻象的高潮，是丛林景色。在这些景色中，他选出一些小树叶，以及从巴黎动物园和植物园观察来的动物和植物，把它们转变为奥妙的热带景色。每幅景色中的背景，都有一团阔叶丛林的簇叶，美丽的兰花、异乡的水果，机敏而不合时令的动物，正从下层树丛中向外窥视。这些景色的高潮是《梦》(1910，彩图 116)，它是卢梭逝世那年所作的最后一幅伟大作品，无疑也是表现主

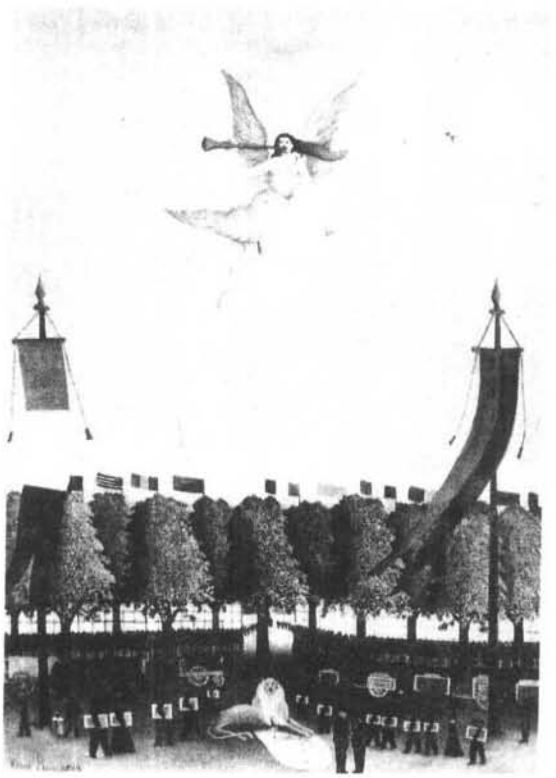


图 459 卢梭 《为自由，邀请艺术家们在第 22 届独立沙龙上展出》 1906 174.7×119.4 厘米 借纽约现代艺术馆 瑞士 私人藏

义者羡慕的梦幻。画中野生的茂盛丛林中，有虎视眈眈的狮子，漂亮的禽鸟、可怕的美国野牛、惨淡的月亮和黑皮肤的长笛手。一位畸形然而却是肉感的裸体，在一张华丽的维多种亚式沙发上歇息。卢梭对他那不大可能成立的创造——躺在床榻上梦见自己在丛林中间心荡神怡的那位女子——有个绕人的简单解释。他是以一种基本标准来解释这件作品的：作品的概念正确无误，足以使人神魂颠倒，除了它的存在以外，无须作任何解释。

在后来的岁月里，卢梭渐渐成为新一代艺术家和批评家心目中的名人。他还定期在他的画室里举行音乐晚会。1908 年，毕加索在贝瑞·苏利的废品店里发现了卢梭的一幅女人肖像，他花了五个法郎买了下来，并在画室里为它举行了一次盛大的集会。这次盛会已经载入早期现代绘画的史册之中。参加这次盛会的有：斯坦因（Gertrude Stein），她是美国诗人和新艺术家们的带头赞助人，阿波利奈尔，即前面已提到过的立体主义和其它现代试验的辩护士；画家劳伦琴、批评家雅各布，以及其他艺术家、批评家和收藏家。这个盛会，对那位一本正经把自己当成艺术家的老“关税职员”开了半个玩笑。但他们对于一位天真的人所加的深情颂辞，却认为他的天才胜过了天真。卢梭作为画家和先知而被尊崇，是在他生命的最后十年。虽然他出生早，但按理他应排在二十世纪艺术的第一代毕加索、勃拉克和马蒂斯以及其他艺术家们之后。

其他天真画家

卢梭是利用天真的、或者相对原始的技法来作画的，这在现代梦幻画家中间是独具一格的。他的天真绘画，在多样化的表现形式方面，也占据了重要的地位，在法国十九世纪末和二十世纪初的艺术中享有盛名。

达达主义者和超现实主义者们在多种艺术脉络中，利用了天真的表现形式。在法国和德国，应该提到的一些天真画家有：瑟诺芬·路易（Séraphine Louis，1864—1942）、包尚（André Bauchant，1873—1958，《乡村别墅的景色》，1937，图 460）、波布瓦（Camille Bombois，1883 年生），马戏团布景专家（《有力的手臂》1925，图 461）以及路易·维文（Louis Vivin，1861—1936），这是一位专画工笔建筑风景的画家（《巴黎歌剧院》1935，图 462）。

天真绘画和民间艺术的习俗，被称之为“星期日”画家的作品，它们对二十世纪初期的俄国、德国和美国的现代艺术，也产生了影响。其中一位有伟大天才的大师乃是卢梭。其他一些天真绘画的代表人物像克利，都是技法极其老练的艺术家，他们有意识地用天真视觉幻象



图 460　包尚　《乡村别墅的景色》　1937
46. 5×65 厘米　私人藏

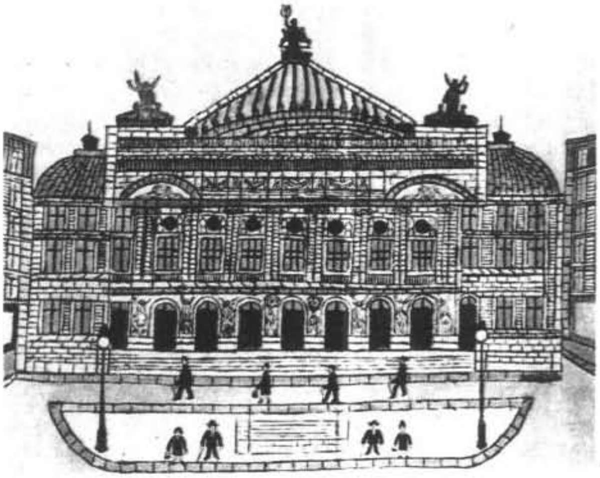


图 462　维文《巴黎歌剧院》1935
49. 9×60.7 厘米　杜塞尔多夫
埃尔克和维尔内尔·齐歇美
术馆



图 461　波布瓦《有力的手臂》　1925
64. 8×81 厘米　瑞士　私人藏

的效果，来强调新性质、新方向，或者看待事物的梦幻方法。

夏加尔（1889 年生）

夏加尔出生于俄国维切布斯克的一个贫穷的犹太人大家庭。他从这样的家庭背景中，获得了极精彩的整套俄国和犹太民间故事，还受到了一种童话般的梦幻感觉的遗传，并且深情地沉迷于犹太人的宗教传统。他那个人的、诗一般的绘画，便是从这些因素中显露出来的。夏加尔在圣彼得堡上过好几所艺术学校，但收益甚小，直到进入剧院设计师巴克斯特（León Bakst）的试验学校，情况才有了转机。巴克斯特受到来自法国的新观念的影响。后来，直到他于 1910 年动身去巴黎，才自得其所。

在巴黎，夏加尔加入了阿波利奈尔和新立体主义领导的圈子，以及莫迪利阿尼、苏丁和帕森的圈子。夏加尔的俄国绘画，大多数是亲切的风俗画，俄国式犹太的民间传说，往往使

之活泼开朗。巴克斯特的学校，使他在运用野兽派色彩和收缩的空间方面受益非浅。他对巴黎的陶醉，为他打开了探索野兽派色彩和立体主义空间的闸门。他试验的所有主题都充满着抒情的梦幻。夏加尔到巴黎的两年里，产生了成熟的、怪异的、诗一般的绘画。

《向阿波利奈尔致敬》(1911—12，图463)，似乎是他早期努力中的某种消遣，不过它已显示出对立体主义空间的利用。虽然它属于早期立体主义传统，尤其是德劳内的传统，但是看不出它有任何派生的痕迹。在圆圈和螺旋形图案内组织色彩形状，论起源是立体主义的，然而表现却是独特的。一些形状把亚当和夏娃切开，旋转的背景又将他们拼成了整体。亚当和夏娃的两个躯体，用一双腿来象征男性和女性的对立与统一，这是来源于中世纪对“始祖犯罪”的表现（亚当和夏娃受引诱吃禁果而犯禁条）。左边外圈弓形上的数字，标出了时间。

人们对《向阿波利奈尔致敬》的象征主义有过各种解释。有情人终成眷属是他的主题，这个主题贯穿于他的作品和一生。不过从画面上解释夏加尔的象征主义语汇不能不是一个错误。他对犹太人和基督教有广博的知识，对古代神话和俄国当地的民间传说也了如指掌，但对发展学问却一窃不通。《向阿波利奈尔致敬》或许是他最接近发展学问的路子了，然而它诗一般的魅力和神秘是出乎意外的并置结果，是在艺术家无意识的记忆中发掘的。

夏加尔在《有七个手指的自画像》(1912，彩图117)中，概括再现了他的世界。他透过窗子，透过记忆中所浮现的维切布斯克的幻象，来看他所居住的巴黎。画架上的乡下景色，描绘的是徘徊在俄国正教会教堂周围的奶牛和挤奶姑娘。画室由于阴沉的黄色地板和深红色的墙壁而变窄，就象梵·高画的房子。那位大眼睛、长卷发的艺术家，是这张画表现得最少的部分。他的脸和身体被立体主义的平面和造型的体积弄得七零八散；调色板是色彩图案；他左手的七只手指对犹太仪式的象征主义起了一份作用。尽管夏加尔迅速同化了野兽派和立体主义，但他的艺术本质仍然是天真的简单化的幻象，类似于卢梭的幻象，不过却蕴含着他自己丰富的诗意和情趣。

在巴黎的后来几年中，他继续利用新形式来表现个人幻想。《透过窗子看巴黎》(1913，彩图118)像是在扩大《自画像》中的巴黎细部。现在巴黎已是完整的图画了。右角较低处守护门户的两面神人物（在外貌上，此人更像阿波利奈尔，而不太像夏加尔自己）在光与影的对比中有两幅侧面像。这个人物暗示了画的双重性，即：现实中浪漫的巴黎和诗人梦幻中的巴黎。梦幻的巴黎中，有令人眼花缭乱的行驶着的火车、有沿人行道来往的行人，还有一位靠三角形风筝支持的飞行员。富于暗示的画室内部，有精心描绘的椅子和花卉，甚至有两面的诗人，似乎它比诗人梦幻中的巴黎更接近于日常的情景。那有着红、黄、蓝、绿窗框的窗子和那只守护冥府入口的人头猫，成为两个城市之间的隔离物。以大面积的几何形色块构成的天空，生气蓬勃的建筑物，特别是有点儿倾斜的埃菲尔铁塔，使人想起德劳内具有动势的处理手法，这种方法利用了温柔的怀旧之梦。

1914年，前已提及的沃尔登在柏林为夏加尔的作品安排了一个展览。这个展览对德国的表现主义者们产生了极大的影响，这种影响大概延续到第一次世界大战以后。战争的爆发把夏加尔引回到俄国，他在那儿一直呆到1922年。俄国革命后，他和马列维奇以及其他先锋派艺术家一样，当了一阵子美术委员，形成了一个自由的艺术协会。也许，他在莫斯科的依地语剧院（Yiddish Theater）做出了最卓有成效的工作，他为该剧院画壁画、设计布景和服装。在剧院，大规模工作的机会不断吸引着他，而且激发他创造出一些最惊人的绘画作品（《绿色的提琴手》1918，彩图119）。

在俄国，夏加尔似乎又回到犹太人的传统

上来，表达出深深的悲哀和尊严的感觉（《祈祷的犹太人》1914；图 464）。这幅画表现的纪念性、昏暗的色彩、抽象性的忧伤，跟当时一连串的绘画形成极端的对比。这是他和心爱的贝拉（Bella）重新结合后创作的，贝拉在 1915 年成为他的妻子。他对她的感情，在一组表现情侣的绘画中留下了纪念。在《生日》（1915—23，彩图 120）中，夏加尔心醉神迷地飘浮在空中，当贝拉干完家务歇下来时，他便扭过头来甜蜜而逗乐地与她接吻。在《拿着酒杯的双人肖像》（1917—18）中，夏加尔骑在妻子的肩膀上，一只手遮住她的右眼，快乐比美酒更使他心醉；天使们在头顶上盘旋，而贝拉那只未遮住的眼睛放射出快乐的光芒。

1923 年回巴黎后，夏加尔愈来愈积极地从事书画印刻艺术，为画商沃雅工作得尤其积极。他还为戈果里的《死魂灵》、拉·枫丹的《神话》和《圣经》创作了一系列插图。1941 年，

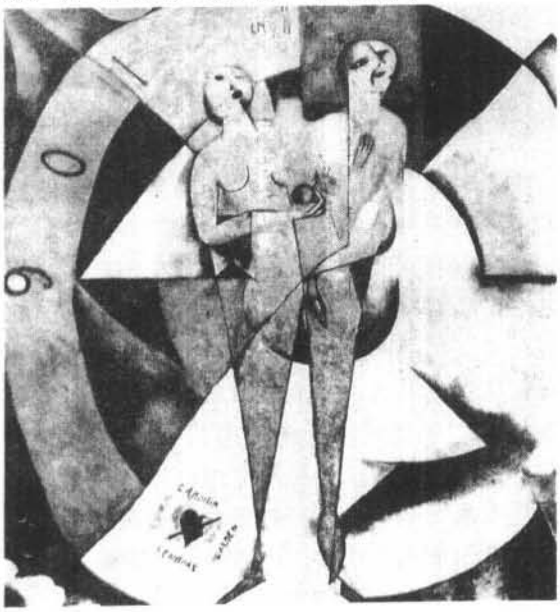


图 463　夏加尔　《向阿波利奈尔致敬》　1911—12　荷兰　埃因霍温　斯泰德利克·凡·艾比博物馆

随着第二次世界大战的到来，夏加尔迁居到美国，贝拉于 1944 年在那儿逝世。1943 年，他画了《黑暗与光明之间》，在画家故土村庄的雪景前，他的脸阴暗而忧愁，正接受那幽灵般的心爱的人一吻。这幅画显得忧郁而孤独，似乎他预感到她气数已尽。

夏加尔以不衰的精力和热情，继续从一个计划移到另一个计划。1945 年，他为斯特拉文斯基（Stravinsky）的《金鹌鸟》设计布景和服装。1947 年，在纽约和巴黎的现代艺术馆，举行了他的回顾展。他继续制作彩色石版画、创作雕塑和陶制品，并于 1963 年为巴黎歌剧院设计了天花板。1966 年为纽约林肯中心的大都会歌剧院设计了壁画。夏加尔喜欢浓艳、半透明的色彩，特别喜欢红、黄、蓝三原色，这使他能得心应手地运用彩色玻璃这一手段。他在耶路撒冷为哈达撒(Hadassah)医疗中心的犹太教堂，设计了他那最有特色的窗子。



图 464　夏加尔　《祈祷的犹太人》　1914　116. 8×88. 9 厘米　芝加哥艺术学院　约瑟夫·温特波赛姆藏

形而上画派

德·契里柯（1888年生）

契里柯连接了十九世纪的浪漫梦幻和二十世纪的非理性主义、达达主义、超现实主义的运动。契里柯生于希腊，父母都是意大利人。他是在雅典学的素描。父亲是铁路建筑师，去世后，全家搬到慕尼黑。在那儿，大儿子乔治(Giorgio，那时17岁）的艺术爱好和小儿子阿尔伯托(Alberto)的音乐爱好可以得到发展。契里柯在慕尼黑接触了十九世纪末德国一瑞士浪漫主义者包克林（Arnold Bockln，1827—1901）和克林格尔（Max Klinger，1857—1920）的艺术。克林格尔曾把浪漫主义传统带进二十世纪。尽管契里柯很快超过了包克林，然而在整个“形而上”时期，他保留了包克林绘画的某些形象，尤其是他画的奥德修斯的黑影形象。在《奥德修斯与开里普索》(1883，图465）中，奥德修斯背朝着观者。在比较老的浪漫主义作品中，打动契里柯的是，包克林“出奇制胜”的能力，用把一般日常体验并置在一起的手法，将真实的，可信的东西变成不大可能存在的或梦幻的东西。契里柯在慕尼黑时，还受到尼采（Nietzsche）和叔本华（Schop－enhauer）哲学著作的影响。他的一幅象征主义幻想绘画的概念，一部分是基于尼采的，甚至是基于从梦中取来的特殊形式。在一个荒芜的意大利城市广场上（或许是都灵，尼采晚年曾在那儿度过几年），已接近秋天的黄昏，可是天空出奇地晴朗，影子也拉得长长的。尼采强调世俗物体表面状态后面的抒情意义，这也导致契里柯对于静物作形而上的观察。

契里柯的个人梦幻世界的另一些源泉，也许可以从当时德国正在酝酿着的一些观念中找到。克林格尔的古怪的蚀版画《对发现一只手套的解释》(1881，图466)，是来自一系列拜物教的阐明。这种拜物教预见了已发表的弗洛伊德的理论，后来，契里柯具体运用了这种理论。克林格尔还影响了梦幻的表现主义代表库



图465
包克林
《奥德修斯与开里普索》
1883
桃花芯木上蛋彩画
108.9×149.9厘米
巴塞尔艺术博物馆

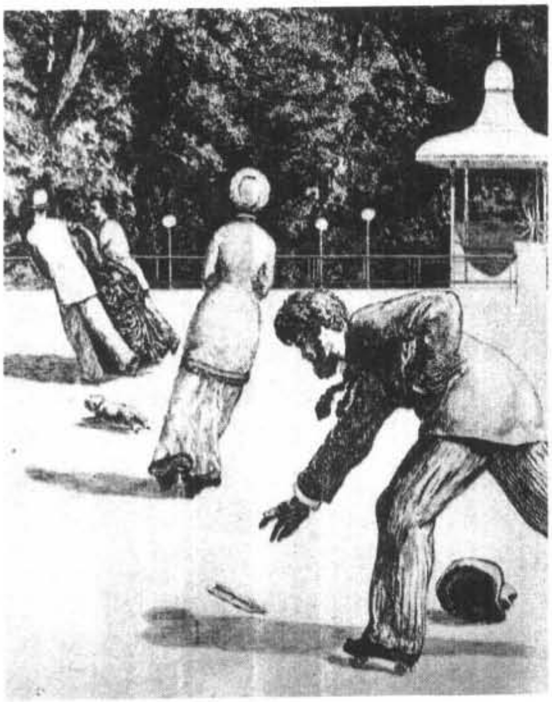


图 466 克林格尔 《对发现一只手套的解释》 1881
蚀版画 纽约 现代艺术博物馆



宾（见第［179］页，这是一位相当有能力的书画印刻艺术家。库宾的素描《意大利的幻景》(1904—05，图 467)描绘了一个幽静的广场，有双翼的神马柏伽索斯像，控制了孤寂的广场。这幅画可能引起过契里柯的好奇。

1905 年到 1909 年，契里柯正在德国，新艺术运动仍然是一种力量，德国表现主义者正开始抛头露面。唯心或神秘的哲学和伪哲学，在艺术家和作家中间广为流传，现代通神论成了一种国际性的崇拜对象。我们已经看到，康定斯基在通神论的基础上来处理抽象；而透过表面现象的内在真实的神秘概念，则影响了像蒙德里安和克利这样一些与之背道而驰的艺术家。

精神分析学关于潜意识、梦幻象征主义、人类行为中直觉和情感的重要性的研究，对探求新表达方式的艺术家也有很大的重要性。这些艺术家很少是学识渊博的哲学学者或心理学学者。他们一般地吸收了流传中的通俗化观念，也像别人一样，有时误解或滥用了这些观念。但许多有着独特个性的艺术家，抓住了这样一些流行的观念，尽管这些观念最终证明是无用的，或仅仅是被艺术家含糊地领悟了，并凭着艺术家独特而强烈的知觉，使这些观念成为艺术作品的基础。契里柯继续不断地审视他们绘画的形而上的内容，暧昧或错误地用了这个术语，来掩藏其怪诞、意外和震惊的各种效果。人们或许会问，契里柯在慕尼黑期间所受的直接影响，在他的个人梦幻中，达到了什么程度。诚然，这个可以用来问任何一个主张背离的艺术家的问题，往往可能毫无意义，而且也无法释义。不管怎么说，这段时间对契里柯的发展是有关系的，因为在 1910 年到 1915 年间，他最早的绘画，与他周围的艺术家是那样不同，而

图 467 库宾 《意大利的幻景》 1904—05
彩色素描 藏地不明

且在梦幻的发展上，特别是超现实主义观念的发展中是那样具有影响。考虑一下契里柯本身的个性也是很重要的，他的个性显然是古怪而又复杂的。这样，很有可能即使他曾接受过颇为不同的影响，但他仍然形成了一些类似的表达方式。

1910年契里柯迁居佛罗伦萨，在那儿他大概完成了两幅与包克林的风格迥然不同的绘画。即使还是包克林的精神，但所确立的主题、肖像画法和寂寞、古怪、忧郁的情绪，却是契里柯自己的。这两幅画就是《一个秋天下午的谜》（藏地不明）和《神谕的谜》。主题（或背景）是一个意大利城市的广场，还有一些文艺复兴式的建筑立面和一座雕塑纪念碑（这里的建筑是古典时期的，但在后期的作品里是十九世纪的）。在这许多画里，有根据佛罗伦萨圣·克罗切广场但丁雕像制作的雕像，可是这座雕像变成了无头的“古典”雕塑，它那覆盖着的背部转向观者，这情景使人联想起包克林的《奥德修斯与开里普索》。在《一个秋天下午的谜》中，广场上除两个遮盖住的人物以外空无一人。那些单调的建筑立面、那座雕像投下来的长长的阴影、那空旷的天空，这一切促成了梦幻的气氛。甚至那教堂门廊里的黑色幕帘，都产生出令人不安的某种神秘感觉。这个时期，分析立体主义在法国达到高潮，并且传遍整个欧洲。而契里柯却坚守不渝文艺复兴的透视空间，即使平行于画面的主要建筑群也是如此。看来，契里柯对过去五十年中绘画空间的革命漠不关心。他的透视空间具有十五世纪意大利艺术的建筑式的明晰性。然而，他的透视空间，是创造寂寞梦幻世界的一个基础。他把透视作为一种表现方式，而不只是一种描绘方法，来表达神秘、孤独或恐惧的效果。这位艺术家的革命，对超现实主义者的意义，就像立体主义对于抽象主义者的意义一样。

索比（James Thrall Soby）引用了契里柯在1912年写的一篇未发表的文章，描述了这幅画的来历：“一个晴朗的秋天，下午，我正坐在佛罗伦萨圣·克罗切广场中间的一条长凳上。当然，我不是第一次看见这个广场。我是刚从长期而痛苦的肠病中恢复过来，几乎处于病态的敏感状态中……当我第一次注视这个广场时，产生出奇怪的印象，这幅画的构图便出现在我的心中……这个时刻对于我是个谜，因为它令人费解。我还喜欢把这幅作品叫做瞬间出谜的作品。”

1911年契里柯去巴黎，到1915年，他应召回意大利服兵役。在卢佛尔博物馆里，古代大师像普桑和克劳德，似乎比立体主义的试验对他的影响更大，甚至意大利未来主义者喧嚣的活动（他肯定注意到的），也没能打动他。不过，他后来画的不结实的内景和静物，包括受立体主义者启发有形式很明显地说明：他观察了他周围的骚扰，并在审慎地追求自己的目标。1913年他和阿波利奈尔相识。阿波利奈尔支持这位年青的意大利人，要了契里柯一些画，其中有他的象征肖像。

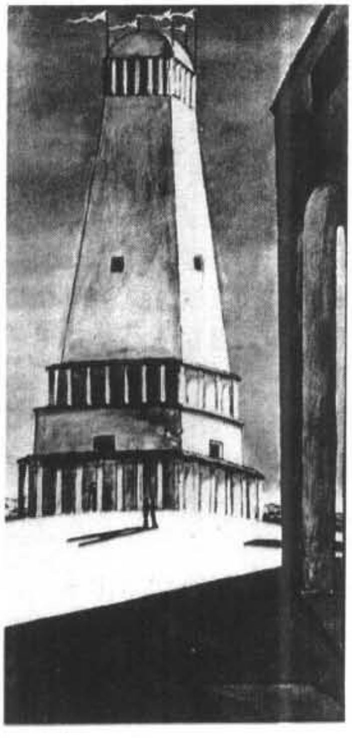


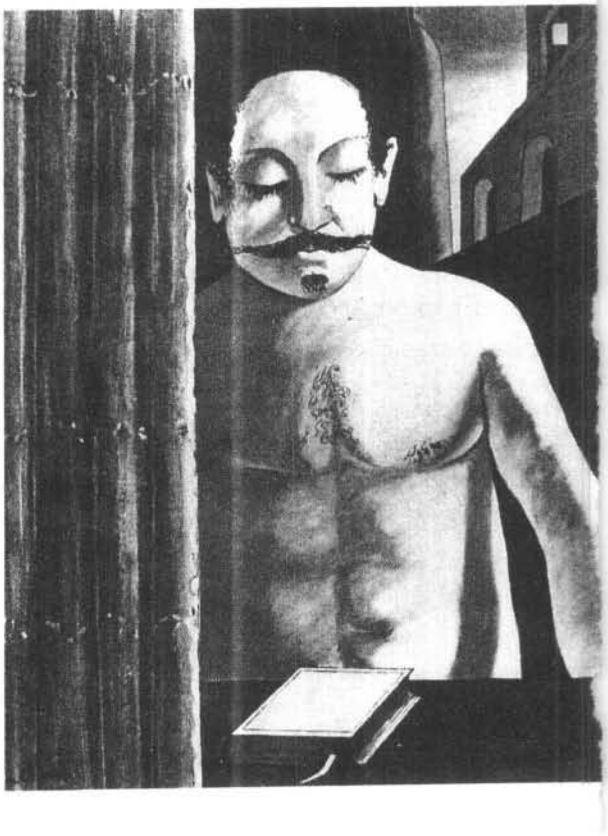
图468
契里柯
《无限的乡愁》
1913—14
135.3×64.8厘米
纽约
现代艺术博物馆

从契里柯早期和最重要的阶段(到 1920 年)来看,他的艺术处理手法是审视主题,好像要把主题从它中心的神秘中榨出来似的。在 1912 年和 1913 年,他画了一组画,这组画结合了一座希腊化的斜倚着的爱瑞爱德尼(Ariadne)的雕塑。《占卜者的酬报》(见彩图 121)是其中最好的一幅,它表现了平行于画面的古典立面,不过那只大钟和沿地平线行驶的火车,却是十九世纪的东西,和那座建筑物在时代上是格格不入的。这样的矛盾,在意大利城市里很寻常。一座宫殿可以变成十九世纪的火车站,使人联想到离别的感伤(他用的一个标题)。在这充满忧伤幽暗的广场上,被遗弃的爱瑞爱德尼悲悼她那离去的提修斯。有时,契里柯的广场中奇怪、忧伤的孤独感,在广阔空荡的空间里现出恐惧、隔绝的量度要素。在《无限的乡愁》(1913—14,图 468)中,两个微小的人物在巨大的方形塔脚下,是那样的孤独。后来诗人兼批评家安德烈·布莱顿和超现实主义者们,给契里柯创造出许多标题。柱廊建筑的深影遮住了前景,两个人物所站的地方光线很强,好像有一盏宇宙的聚光灯在追踪他们。右边还有一个怪异的,来路不明的影子。在这幅作品中,契里柯奠定了许多语汇,后来超现实主义者们运用这些语汇:即令人莫名其妙的无穷大与无穷小的并置、明亮的光和阴暗的影(往往光源不一致)的并置,还有空寂的空间,里面充满了不可预测的威胁。不和谐的绿色、深褐色、赭色和深灰的阴影是平涂的、不透明的,但从潜在的冷光中产生了进一步的紧张。

这个时期的另一幅杰作是《一条街的忧郁和神秘》(1914,彩图 122),也许这是契里柯把深景透视用于情感效果的最好例子。右边是深褐色和灰色的有拱顶的建筑物,它投下一个填满前景的影子。左边一个较低的白色连拱廊,向后朝无穷尽处伸去。天空阴沉可怕。进入建筑物之间明亮的空间里,出现了一个朦胧的滚铁环的小姑娘。一个幽灵般的人物,被无情地拉向黑色建筑物后面隐隐呈现的黑色人影。这个幽暗的前景中,又有一个不合时宜之处,一节空的老式货车,车门是开着的。它们添加了另一种普通的困扰因素。这个景色可以毫不夸张地描述为:一个深秋的下午,意大利城市广场上有一些拉长的影子;连拱廊里的商店停止了一天的营业;在下角是铁路轨道;还有一座十九世纪英雄式雕像的影子和一个匆忙赶回家的小姑娘。但是,这位艺术家是从这些熟悉的成分里,创造出了一种恐惧奇怪的情绪。

1914 年的另一幅画,其形式就更加紊乱了,它就是《儿童的脑子》(图 469)。这幅画在这个时期是个例外,是一幅人物习作,背景中有建筑。根据契里柯和他母亲的亲密关系,这幅画适合于弗洛伊德的解释。超现实主义者高兴地

图 469 契里柯 《儿童的脑子》 1914
81.3×64.8 厘米 巴黎 布莱顿藏



抓住这幅画，把它当作在绘画里应用弗洛伊德心理学的经典例子。1950年安德烈·布莱顿仍然是超现实主义的发言人，他发表了这幅画并对其眼睛加以润色，这样一来，那双眼睛便朝着观众。不知何故，睁开来的眼睛倒去掉了这个人物的威胁感。

在1914年和1915年间，契里柯开始画收缩的建筑式的背景，其中有物体的地方更大了。画中的所有物体，都十分强调三度的真实，这种真实，使我们把它们看成超越我们的视觉或触觉体验的物体观念。其后几年，契里柯便去探索形而上的物体真实去了。

1914年他开始产生出一种有连带关系的兴趣，而且将其延续了好几年。他喜欢那些人体模型，它们使人联想起素描课上使用的有关节的木头人，女装或童装裁缝的化装假人或文艺复兴人体模特儿和解剖图表。契里柯在有插图的剧本里，当成主人公的那些人体模型，有可能受了他哥哥的剧本《无声、无眼或无脸的男人》的启发。不过，那没有脸的人体模型，却也是很合乎逻辑地从广场中那个无头的、用布裹着的人物，或背朝观者、身穿常礼服的无名雕像发展而来的。不管契里柯的人体模型肖像画起源于什么，反正这一系列画的整个气氛使人回忆起十五世纪和十六世纪文艺复兴的建筑透视，极大地缩短和特写，使画面戏剧化了。不管怎么说，这位艺术家明确地参考了文艺复兴的古典主义，但那是盛期和末期的米开朗基罗、拉斐尔及其追随者。

从1915年到1919年，契里柯在非拉拉总结了他前几年所做的许多探索，成为一种充分发展了的成熟风格。真实与非真实犹如缠绵的梦境融合在一起，获得"形而上"的称呼。后来，契里柯在非拉拉的一所军队医院里认识了艺术家卡腊和皮西(Filippo de Pisis)，他们组成叫做"形而上画派"(Scuola metafisica)的协会。

契里柯旅居非拉拉时的主要绘画作品有：《伟大的形而上者》、《扰乱人心的艺术女神们》和《豪华的形而上室内图》。这些画是艺术家各种幻想的高峰，其中充满了孤独、怀旧、无名的恐惧、对于前途的各种预感和自然真实以外的真实。他把自己看成是一位先知。正如某些幻想的圣徒们的情况一样，往往会有点平庸地提出个问题，即：他的幻想力是不是由于身体的失调？他后来的学院古典主义是不是又因为在1920年代他身体又好转了？

《伟大的形而上者》(1917，彩图123)把杳无人烟的城市广场的建筑空间，和发展了的人体模型的形象结合到了一起。纵深的广场被一些低矮的古典建筑物封闭住了。天空占去画布的一半，接近地平线的地方，光线逐渐亮起来。靠右边和左边的建筑物是抽象的黑色轮廓。在

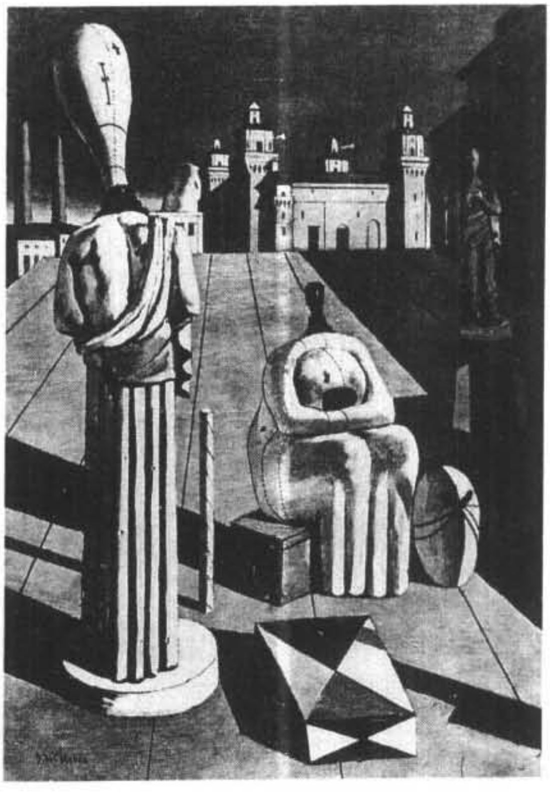


图470 契里柯 《扰乱人心的艺术女神们》 1916
96.9×66厘米 米兰 詹尼 马蒂奥利基金会

广场的褐色色块里，延伸出几何形的影子，只有后面的建筑物和前景的纪念碑有明亮的光线。矮基座上的纪念碑，是来自画室和绘图桌的朦胧的要素构成。加在纪念碑上面的是一个不带任何装饰的人体模型头像。

在《扰乱人心的艺术女神们》(1916，图470)中，艺术家结合了其它的印象和回忆。这些艺术女神是古典的、穿披装的人像。左边的人物着园筒形的披饰，背对观者，它的头是裁缝用来陈列橱窗的假人头。中心的那个人物交臂而坐，她的假人头端端正正地放在她身边的地上。幽暗的中景里隐约可见一个更正统的古典雕像。平台上的一切都被非拉拉的卡斯特罗·伊斯顿斯（Castello Estense）的红色立面和一座工厂建筑物限定住。这幅画里尤其使人不安的是女神们那种奇特的悠闲自在。虽然构成它们的是相差悬殊的要素，然而看上去它们却是有知觉力的人，在这个环境中，它们感到舒适自在。

《豪华的形而上室内图》(1917，图471)说明了契里柯的非拉拉时期的另一些方面。他在这幅画里发展了鲜艳明快的色彩，而且在有些细部里准确地画出了带质感的表面。室内由于倾斜的灰色平面而显得紧缩。一幅写实的风景画和一幅带边框的悬吊物体的浮雕，都被固定在一些三角形的加固材料和数学仪器组成的结构上。这上一个极好的例子，它说明了他对物体的形而上真实的关注；这在悬吊着的两卷意

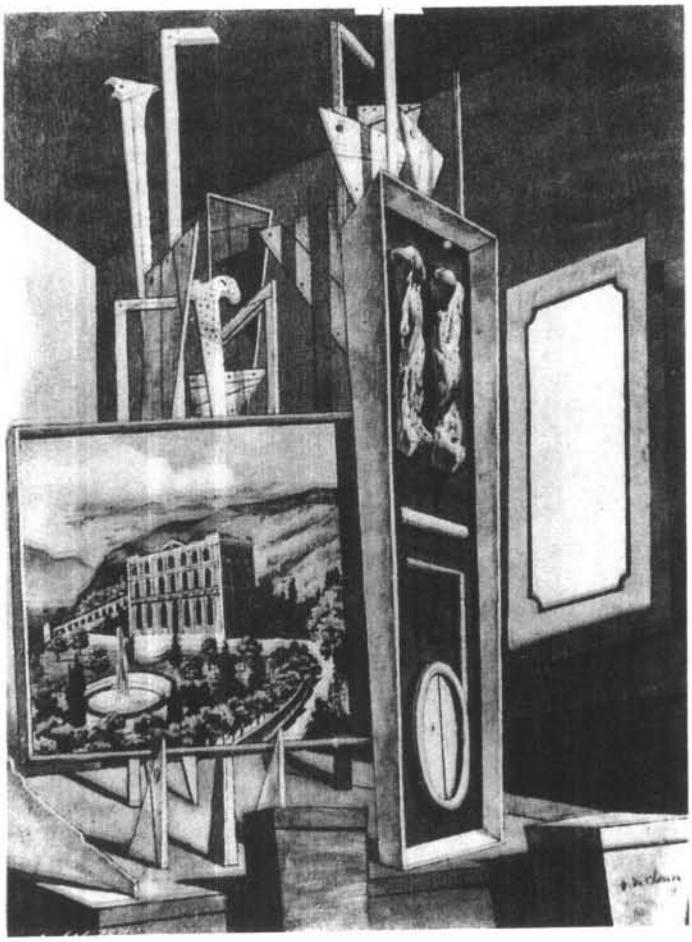


图 471
契里柯 《豪华的形而上室内图》 1917
93. 9×68. 6厘米 康涅狄格 新迦南 詹姆斯·思罗尔·索比藏

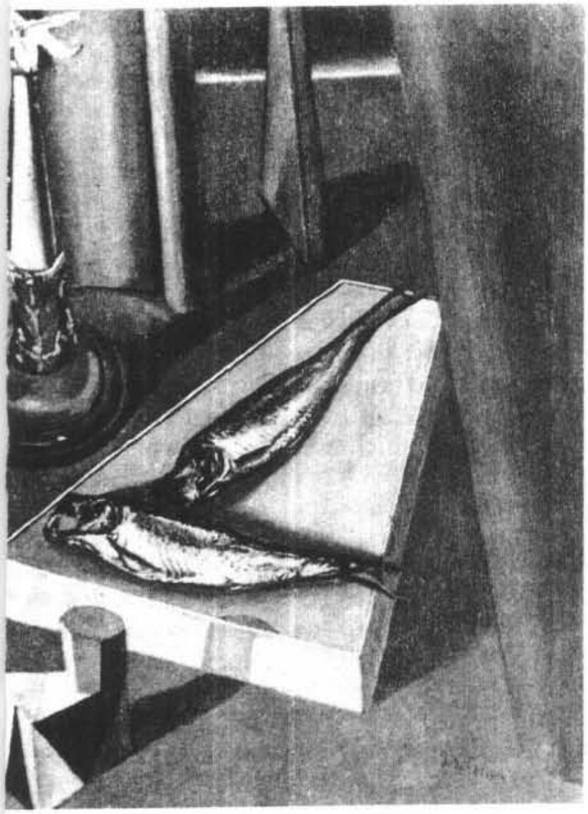


图 472 契里柯 《神圣的鱼》 1919
73.7×61.9 厘米 纽约 现代艺术博物馆
（利利·P·布利斯的遗产）

大利面包里尤其得到了说明。不过那幅索然无味的风景画，是契里柯作品逐步发生变化的前兆。

《神圣的鱼》（1919，图 472）是用油质画笔画成，它有一种奇怪和忧郁的概念。梯形祭坛上的那两条鱼，摆设的位置使人想起十字架。靠左边的蜡烛上饰有一只海星。前景中有一只谜盒，这是一只色彩鲜艳的多三角形的盒子，它是在这个时期绘画里经常出现的那些数学教具之一。它的空间几乎都是在一样的阴影中，各种竖直的形体，像舞台屏风那样把空间隔开。这幅画里还隐藏着某种妖术的淫秽仪式，这使得超现实主义者为之倾倒。

卡 腊（1881—1966）

未来主义者和形而上派画家卡腊，被送到非拉拉去服兵役似乎是命中注定，1917 年他在那儿认识了契里柯。卡腊曾一直用更加训练有素的类似于分析立体主义的风格，来代替他那未来主义绘画色彩的流动性。后来他在一些绘画作品中采用了一种裸体模特儿，表示对乔托和文艺复兴初期画家的日益钦佩。在战争的头几年里，他运用了马里内蒂拼贴画的自由言语概念，以达到宣传性的意图（见彩图91，第



图 473 卡腊 《喝醉的先生》 1917
60×44.5 厘米 米兰 卡洛·弗罗阿·德·安杰利藏

[233] 页，卡腊的《爱国庆祝会》、《自由言语绘画》)。马里内蒂提出的形式，经卡腊以及塞韦里尼（Severini）一段时间的实践，对达达主义者和超现实主义者中的诗人和艺术家产生了特定的影响。它对波普艺术家近来产生的影响，类似于鲁索洛（Russolo）的噪音器对电子音乐的影响。

1912 年后，卡腊的绘画和拼贴画的方向表明：他对新内容和新形式的探求比未来主义的内容和形式更富有创见，更完整。到 1916 年，他改编了文艺复兴初期的大师们和现代天真表现大师卢梭的观念。不久，契里柯提供了答案，卡腊的作品便立即反映了这个答案。1917 年，他的画几乎尽是模仿契里柯的作品，不过在《喝醉的先生》(图 473) 中，他发展了一种个人的处理手法。虽然这幅画注明年代是 1916 年，但肯定是画于 1917 年。在灰、白各种层次的柔和色彩中，那雕塑的头、瓶子、杯子等物体都很清晰简洁。厚涂颜料的画法，赋予了它们力量感和坚实感。这就是从基本的静物道具中，创造了他自己的形而上的真实。

1918 年，卡腊发表了《形而上绘画》(Pittura Metafisica)，这本书表明了他的哲学观。契里柯很明白地感到，自己没有得到充分的信任，因此便结束了他们的友谊，作为一个正式运动的形而上画派就此告终。形而上画派从来就不是一个流派、一场运动，甚至不是一种风格一即人们可能这样考虑立体主义意义上的风格。除契里柯和卡腊以外，与该画派联系的艺术家主要有契里柯的弟弟萨维尼诺（Alberto Savinio，后成为严肃画家）、皮西斯（Filippo de Pisis），简单地说还有西罗尼(Mario Sironi)，还有另一位伟大的名字是莫兰迪，因为他有一个短短的时间使用过形而上的题材。他的天才将在后面讨论，这里不加赘述。

契里柯和卡腊等几位艺术家确信：形而上画派的实质，是给现代艺术所处的进退两难的窘境寻找答案，这就是对文艺复兴的视觉真实、主要是对直线透视的造型改造。形而上画派的画家们，保留了文艺复兴的真实、透视空间、可见环境以及雕塑人物和物体的形式，使用了各种产生惊奇和震惊力量的同时并置手法，创造出一种奇怪、有时往往是恐惧和令人战栗的气氛。在新内容的探索中，还引导一些人迈出了谨慎的第一步，这些人一直在探索直觉和非理性表达方式的可能性。

1920 年以后，正当契里柯在美国和欧洲的许多地区被确认为新运动的先驱时，他突然背离了自己的绘画方向。有几年，他受委托精确地临摹自己的形而上绘画；经过一段时间的犹豫后，他便落脚在一直缠着他不放的学院派古典主义上。他并没有真正抛弃他早期的作品，因为他为自己的荣誉而感到骄傲，想千方百计地维持他的成就。然而，随着第一次世界大战的结束，他的路也走到了尽头。并非他一人抛弃了试验，或者说不只是他一人重新加入了文艺复兴绘画的主流。在战争结束的时候，许多艺术家都背离了野兽派、立体主义或抽象主义的方向，有些是暂时分手，有些则是永久的离别。

莫兰迪（1890—1964）

虽然形而上画派的遗产主要被巴黎超现实主义者利用了，然而一位天才的意大利画家，却不声不响地把契里柯和卡腊的思想保存了下来，他就是莫兰迪。他的声誉与日俱增，现在已被看做是自契里柯以来最重要的意大利画家。

契里柯曾解释过他的形而上哲学："每一件严肃的艺术品，都包含两种不同的孤独。第一种可以叫做造型的孤独……，静物的双重生命，不在于图画的主题，而在其超感觉的方面。……第二种是线条和信号的孤独，这是一种超自然的孤独，对于它不存在视觉或精神上的逻辑训练。"这段叙述特别涉及到契里柯与卡腊搞联合时所画的那些静物和带有人体模型的室内。这

段陈述，对于莫兰迪风格多样的绘画和宁静而神秘的静物、风景蚀版画来说，也是十分贴切的。

莫兰迪生在波洛尼亚，并在这儿度过了一生。他在美术学院里教过蚀版画，画过小型风景画和瓶画。他在 1911 年和 1914 年间画的第一批画主要是风景，显然受到了塞尚的影响。从 1914 年到 1916 年，他小心谨慎的试验立体主义的静物和莫迪利阿尼风格中某些细长的人物习作。在这些早期作品中，它个人的观点已经很明确了，而且他毕生保持了画面的柔和、色调相近的色彩和丰富的质感。1916 年他开始搞的一系列静物画，其中所有的要素都被简化了，几乎达到了全抽象的地步；不过，在这抽象的空间内，物体和近似于人类的精灵是很显眼的。

1918 年和 1919 年间，形而上画派产生了最强烈的影响。1918 年的一幅典型的静物里，有一个裁缝用的化装假人头，两个直立的瓶子，一张折叠的纸和一片面包头。这一切都被小心地排列在一张圆桌上，它似乎在空间里无依无靠地漂浮。它的色彩是生灰绿色和低调子的赭色，一只灰白色的瓶子在其中得到了强调。莫兰迪与契里柯和卡腊的关系是十分明显的，可是这幅画将精确的写实和抽象进行了独特的结合。那些无生命的物体，是那样的孤独和“寂寞”。莫兰迪和形而上画派，在分离情况下的联系并没有拖到 1920 年以后。但是，他的余生，阐明了他的艺术思想，这就是对普通常见事物的形而上真实的探求。当他从废品店里收集来他心爱的瓶子和罐子的时候，为坚持它们的现实性，他用似是而非的塞尚风格，把它们变成一幅画的现实(彩图 124)。

莫兰迪是一位最有才华、最敏感的书画印刻艺术家。他的蚀版画和丢勒(Dürer)的铜版画有一样的传统、一样的微妙。他反复了他的绘画过程。他用细致的井字形图案，强调 1920 年代的静物中雕塑般的体量(mass)，并用线条的变化产生出令人毛骨悚然的色彩变化效果。有趣的是，莫兰迪的蚀版画风景，往往比画的风景更有力量和权威(图 474)。

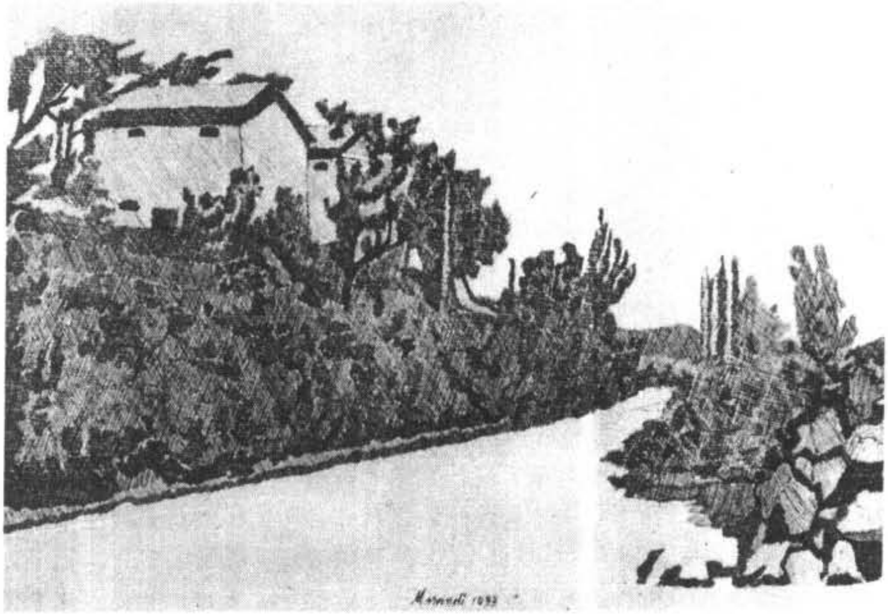


图 474　莫兰迪　《风景》1933　蚀版画　纽约　私人藏

第十五章　达达

苏黎世达达(1916—1919)

第一次世界大战期间，一种新的梦幻题材和内容，开始出现于中立的瑞士，苏黎世是它们最重要的活动中心，在那里出现了梦幻和荒谬的艺术、文学甚至音乐。1915年，这个城市汇聚了一大批几乎都是20来岁的小青年，他们正在逃避席卷欧洲的战争。这些人中，包括德国作家巴尔（Hugo Ball）和胡森贝克（Richard Huelsenbeck），罗马尼亚诗人扎腊（Tristan Tzar）、罗马尼亚画家兼雕塑家扬科（Marcel Janco），阿尔萨斯画家，雕塑家和诗人让·（汉斯）·阿普〔Jean（Hans）Arp〕以及德国画家里赫特尔（Hans Richter），后来他成为一位著名的试验电影制作人。和苏黎世达达有关的还有许多其他诗人和艺术家，但上述这些人是领导者。他们的宣言、诗歌朗诵会、噪声音乐会、美术展览会和著作，抨击了西方艺术和文学的传统与偏见。这些青年男子（和女子，比如瑞士画家兼设计家托伊伯Sophie Taeuber，后又叫托伊伯—阿普）偶然在苏黎世相遇，他们只用消极的，无政府主义的和破坏性的形式，来表达他们对于蔓延着歇斯底里和疯狂的战争世界的反应。不过，从一开始，达达主义者们就显示了一种严肃的目的和对于新视觉幻象、新内容的探求，它们超过以往任何触犯资产阶级的轻浮愿想。这并不是否认达达的各种形式里，有一种疯狂幽默的主要力量。这种野性的富于想象力的幽默，就是一种持久快乐，表现在自由词结合（free word—association）的诗朗颂中，淹没于噪音机器的骚扰声里，沉迷于剧院或酒馆的疯狂演出和胡言乱语的讲演之中，还表现在由于受理性控制的直觉和偶然机遇所产生的绘画中。然而，它有一个严肃的意图：即苏黎世达达主义者们正在以批判眼光重新研究传统、前提、准则、逻辑基础，甚至秩序、一致性和审美的概念，这一切曾指导过整个历史的艺术创造。

巴尔是哲学家、神秘主义者、诗人，也是达达戏剧中的第一流演员。1916年春，他在苏黎世成立了伏尔泰酒馆（Cabaret Voltaire），这个地点是自由人物的碰头点，是抨击现存社会准则的舞台。十分有趣的是，列宁就住在伏尔泰酒馆的街对面，他正秘密地和其他热心的俄国人一起，计划一场世界性的革命。

“达达”这名字是在1916年杜撰出来的，它用来描述从伏尔泰酒馆喧闹的场面中出现的那场运动。这个字的来源仍然是个疑团。胡森贝克提出过一个流行的说法：即“达达”这个字是在随便翻阅一本德法字典时产生的。“达达”意指儿童在摇木马或竹马。里赫特尔记得，扎腊和扬科用罗马尼亚语言会话时有“达、达、达”（是的、是的）的说法。法语中“达达”也当嗜好、事件或迷恋讲。其它的来源有可能在于意大利人、克鲁非洲人的方言。不管其来源是什么，达达这名字，主要是一种玩世不恭的攻击象征，是对于所建立的运动的攻击，无论是传统的还是具有二十世纪初艺术特征的试验性运动均在扫荡之例。达达主义者用了许多未来主义的程式，以传播他们的思想，其中有马里内蒂的自由言词，或是口头的或是书面的；有压倒诗人的鲁索洛的噪声音乐效果；还宣传了大量的宣言。但是，他们的意图却与未来主义者恰恰相反。未来主义者赞美机器的世界，而且在机械化、革命和战争中看到合理的、逻辑

的手段，而不管这种手段对于解决人类问题的是多么残忍。

达达主义者感到，理智和逻辑导致了世界战争的灾难，而拯救灾难的唯一途径就是通过政治的东西。他们的观点，在某个方面又回到了康定斯基的内在需要即艺术中的精神问题，但是达达至少在其开端是消极悲观的。

苏黎世达达主要是一种文艺现象，在里姆包德（Arther Rimbaud）的诗和贾里（Alfred Jarry）的戏剧、雅各布和阿波利奈尔的批评思想里有其思想根源。直到毕卡比亚到来之时，绘画和雕塑中仅有的真正革新，是自由形式有浮雕和让·阿普所说的“根据机遇规则来安排的”拼贴画。除了少数例外，与苏黎世达达有关的其他艺术家的绘画和雕塑，几乎没有开辟什么新天地。但是苏黎世达达主义者在抽象和表现主义的电影〔主要是通过里赫特尔和埃格林（Viking Eggeling）的试验〕以及照相和印刷设计中，做出了重要的革新。

巴尔在1916年7月用他的诗（O Gadji Beri Bimba）介绍了抽象诗歌。1917年6月他开了一个抽象诗歌晚会，几乎引起了很大的轰动。他的主题是：诗歌里有传统语言，不应该比绘画中的陈旧人物形象有更多的立足之地。他作了一首多多少少有些旋律的音节但无意义的歌，即：“齐姆齐姆，尤拉拉拉、齐姆齐姆、赞齐巴、齐姆拉拉、赞姆……”（Zimzim urallala zimzim zanzibar zimlallazam）。观众们狂怒的反应，没有阻止这个试验影响到后来诗歌发展的进程。但是，人们不能用其具体成就或风格影响的记录，来评价苏黎世达达。达达的重要性，在于它是一种精神状态，而不是一种风格或运动。

苏黎世达达主义者们猛烈地反对艺术中任何有组织的纲领或任何运动，这种运动可能表达一个协调一致的小组共同风格的标准。然而，有三个因素形成了他们所努力的创造成果。这三个因素是喧闹（噪声音乐，来自喧闹——如同音乐会中的喧闹）并置和机遇。喧闹来自未来主义者；并置是来自立体主义者，经过未来主义者。但，偶然机遇在某种程度上存在于艺术创造的任何行动中；在过去，艺术家们一般都想控制或引导它，可是现在它已变成一种压倒一切的真谛。尽管达达主义者认为这些原理是消极、破坏的力量。这三者不久都成为创作行动的积极革命的途径，在诗歌、音乐、戏剧和绘画里，仍然可找得到这种途径。

随着战争的结束，苏黎世达达也接近尾声。早先的热情逐渐消退，其中的成员陆续解散，可是他们对世界的影响，却只是刚刚开始。西班牙画家毕卡比亚（Francis Picabia）于1918年到来，并使纽约和巴塞罗那类似的发展互相接触。毕卡比亚和马塞尔·杜桑（Marcel Buchamp）以及曼·雷（Man Ray）一道，为在纽约笼罩着斯谛格利茨（Alfred Stieglitz）的291画廊和《291》杂志的达达气氛出过一份力。在收藏家阿伦斯堡（Walter Arensberg）的帮助下，毕卡比亚已开始发行自己创办的反对一切的杂志，名叫《391》。在巴塞罗那之行以后，他找到了许多有相同思想并放弃了国籍的人，其中有劳伦琴。达达创始人的声誉不断扩大，毕卡比亚受到吸引，于是便访问了苏黎世。战争结束时，他返回巴黎，成为德国和法国战争后达达主义者之间的纽带。

到1920年的让·（汉斯）·阿普（1887—1966）

阿尔赛蒂安·让（Alsatian Jesn）或者叫汉斯·阿普，是从苏黎世达达涌现出来的一位极为重要的艺术家。阿普生在斯特拉斯堡，当时这是一个德国城市，后来为法国获得。他学习过绘画和诗歌，1904年他在巴黎发现了现代绘画，以后在魏玛艺术学校和巴黎朱利安学院继续从事研究，还写过诗歌，这些诗歌新颖独特、别具一格。过去他感到他在形式上的训练和绘

画之间的差异是千真万确的。而现在对这种差异发生了疑问。从1908年至1910年间他花了几年功夫来表现瑞士的各种小村庄。瑞士的风景似乎对他有着持久的印象，他最后走向抽象，就是以自然和逼真的有机形状为基础的。

阿普在瑞士遇见了克利；返回德国后，他被吸引到康定斯基和青骑士画家的圈子里。1912年，他在沃尔登举办的第一届秋季沙龙上展出了作品。1914年重返巴黎时，他便成了毕加索、莫迪利阿尼、阿波利奈尔、雅各布以及德劳内圈子中的一员。

阿普花了无数个春秋去寻找他自己的方向。由于他把1915年以前他的大部分绘画作品都毁掉了，所以，即使还可以有所遵循的话，那么他奋斗的道路也是艰难的。他在立体主义基础上试验几何形的抽象；到1915年，他在苏黎世用最快的速度搞了一些线描和拼贴画，其形状揭示了叶子、昆虫或动物的生活，可实际上它们是抽象的。1915年他认识了索菲·托伊伯(1889—1943)，后来和她结婚，他们一起搞纺织设计。在她的帮助下，他进一步阐明了自己的思想："这些图画本身就是真实，它们没有意义或大脑的意图。我们……允许本质的、自发的东西以最大的自由起作用。因为平面的排列、比例和这些平面的色彩，似乎纯粹依赖于机遇，所以我宣称这些作品像自然一样，是根据机遇的法则来安排的。机遇对于我来说，只是深不可测的理性存在(raison d' être)的有限部分，是在整体上难以达到的秩序的有限部分……。"这时期还产生了这位艺术家对物体和生活本身"形而上真实"的信念，认为最高和最低形式的动物和植物，都有某种共同的特征。是这一信念，使他满怀激情，以尽可能具体的术语，去表达他所说的真实性。作为一种有机的抽象，或如他所喜欢说的作为一种有机的"具体"，促使他从绘画走向了拼贴，而后是浮雕和圆雕。

1916—1917年间，阿普搞了一些撕裂的拼贴画。一片片矩形模糊的彩色纸块，排列似地撒在纸底上。阿普曾经把一幅使他不快的画撕碎，随手撒在地上。突然，他在落下的碎片的排列中看到了问题的解决办法，为了解决这些问题，他一直绞尽了脑汁。这个故事使我们知道了那些拼贴画的由来。先不管这件轶事是否真实，这位艺术家是以这种手法来试验拼贴画的。扎腊创作诗歌也是这样。他把报纸上的字剪下，经过抖动，再把它们撒在桌上，他的诗便作成功了。

同一时期，阿普设计了一种浮雕，是由层层薄木板造型而成的。这些形状，表现植物、蔬菜、甲壳动物或大群的变形虫。它们的着色都很鲜明、强烈，并暗示着生命、成长和蜕变。特殊的形状可以表现特定的物体，从而这个浮雕也就有了名字(《榔头花》彩图125)。虽然这些形状最初来自直觉(线条胡乱地画在纸上，再沿轮廓线很敏捷的切断薄木板)，但是，这形

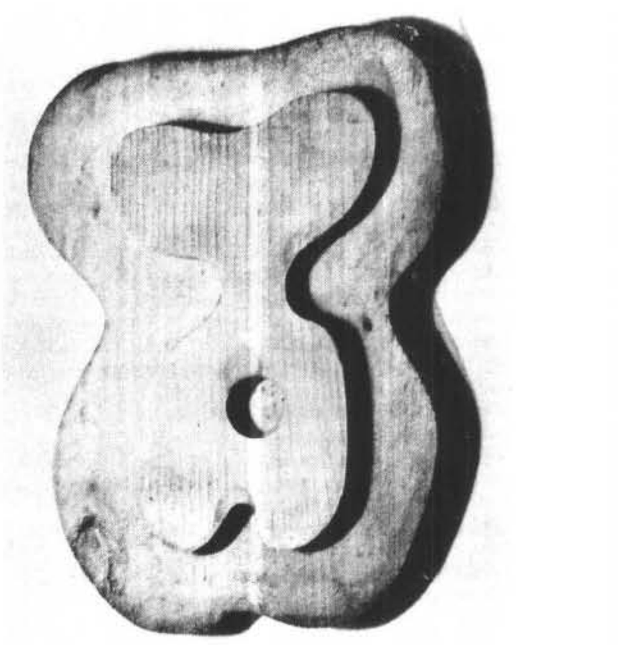


图475　让·阿普《躯干·肚脐》　1920
木制　66×43×10厘米　法国　缪顿
阿普—哈根巴克夫人藏

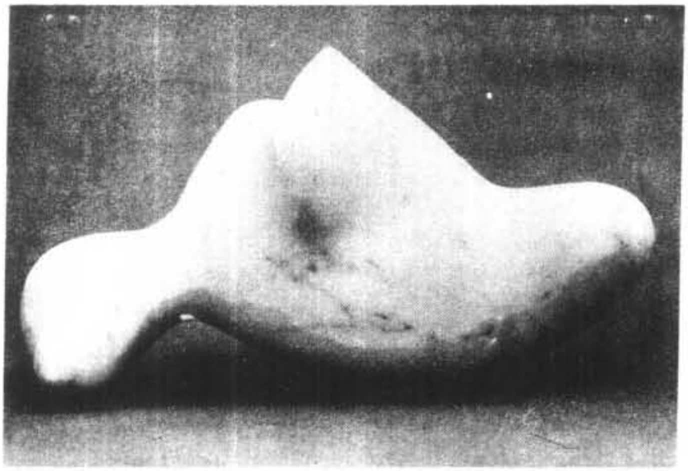


图 476 让·阿普《水生物》 1953
大理石 高 33 厘米
明尼阿波利斯 沃克艺术中心

状很少是直线的，只不过偶然有松散的圆形。许多轮廓线的线条，从表现活的生物不规则形体的意义上看是有机的。尽管阿普在线描和切割中谨慎的回避理性过程，然而他那未加支配但是有丰富经验的手，不可避免地重复了一些方向，从而形成一定的可认识的形状，只有他才能创造出这种形状。他用一块像中音提琴形状的木板表现女性的躯干，为了显示它的特征他在木板不间断的表面上挖出来一个圆凹形，成为一个肚脐。1920 年代有一个时期，阿普不管是什么情况，都把圆形变成肚脐（《躯干·肚脐》1920，图 475；《山·桌·锚·肚脐》1925，彩图 126）。

尽管阿普在这个小组里不如其他达达同仁的行动那么积极，不过他在完成自己的抽象有机幻想的同时，在 1916 和 1919 年间，他还给达达的出版物投了许多图画和诗稿。他的作品一般都涉及有机的东西，无论是显微镜下看见的还是一个人头或躯干。在后来大理石或青铜的独立式雕塑中，对于头部或躯干的表现，变得更加明晰而频繁。有一件题为《水生物》(1953，图 476)的雕塑，表现的是个斜倚的海洋生物。尚若把它竖立起来，便是一个有特定感官美的女性躯干。1956 年曾向他问起这件作品，他说："无论在从哪方面讲，我的雕塑总是躯干。"如果说契里柯在某些方面是超现实主义一翼的先躯，他使用的是现实主义的技法和可认识的形象，那么，阿普则是另一翼的先躯，他用的是抽象有机的形状和随意涂抹、非描绘性的色彩去创造一个超然于可见世界之外的梦幻世界。在他身上唯一可以看出的影响是布朗库西，可他的后裔是米罗、考尔德（Alexander Calder）和后来的一代画家、雕塑家。

纽约达达（1915—1920）

纽约达达大体上是在第一次世界大战期间偶然产生的。那时马塞尔·杜桑和毕卡比亚都来到了纽约，并在斯谛格利茨（1864—1946）的先锋美术馆里找到了适宜的环境。斯谛格利茨生在美国，后来在柏林求学，他在那儿把摄影发展为第一爱好，成为一位美术摄影先躯。他和另一位著名摄影师施泰肯（Edward Steichen）一道，在第 5 大街的 291 号成立了摄影分离派的小美术馆(the Little Gallery of the Photo-Secession)，并出版了杂志《摄影作品》，致力于一切艺术的展览会和文章，强调新的欧洲趋势。到 1913 年，这个美术馆（后命名为 291）和期刊，向美国公众介绍了一些欧洲的绘画大师，如劳特累克、卢梭、马蒂斯和毕加索；

在其后几年中，斯谛格利茨又介绍了勃拉克、布朗库西、毕卡比亚和非洲雕塑。

1915 年，斯谛格利茨在杜桑和毕卡比亚的帮助下，创立了另一种期刊《291》，它代表了这些艺术家的反艺术思想。因此，早在苏黎世达达运动以前，纽约这个紧密结合的小组就在独立地孕育类似的思想了。除这两位欧洲人以外，这个小组中最重要的人物是年轻的美国艺术家曼·雷和香伯格（Morton Schamberg）以及收藏家阿伦斯堡（Walter Arensberg）。马塞尔·杜桑是地位最高的艺术家，并有最大的影响，是他真正创造了纽约达达。

1911 年后的杜桑

杜桑于 1915 年到达纽约时，他的画家生涯已近尾声。以前的三年，他已经逐渐退出专业的艺术领域，其原因从未有过满意的解释。一方面可能是因为对立体主义采取装饰形式主义的方向已失所望；一方面是由于他心目中所关心的艺术基本效用的问题已经发生了很大的怀疑。

杜桑的失望和怀疑，最初表现在这样一些绘画中，比如《下楼梯的裸女第 2 号》(见彩图 81)。这张画与其说是为了形式目的使用立体主义的碎面和同时并置，不如说是为了表现。在《叶伏尼和马德兰撕成碎片》(1911、图 477) 中，他的两个妹妹的肖像被弄成碎片，然后又以不同的尺度和视图重新集合起来。这种分裂法是来自立体主义的，但是这些碎片又是写实的细部。有的是用浮雕造型，色彩多样，图案中有曲线，有空气感，许多要素忽隐忽现地消失而去。这些变换的形象，在效果上并不是十分立体主义的，并不像从镜厅里看到的真实的变形。这幅画比《裸女》更准确地预言了杜桑后来的态度。

1912 年 2 月巴黎的未来主义展览会，帮助杜桑澄清了自己的态度，尽管他的意图与未来



图 477　杜桑《叶伏尼和马德兰撕成碎片》1911　59.7×73 厘米　费城艺术博物馆　路易斯和瓦尔特·阿伦斯堡藏

主义者截然相反。他们的动势（dynamism）和“机器审美观念”是一种乐观的、毫无幽默感的颂扬。他们赞美新的机器世界、速度、飞行和效率，并赞美用这些术语来评估的进步。杜桑虽然使用了一些他们的方法，但是他通过讽刺的幽默表达了失望的情绪。和所有的达达、超现实主义一样，他的源泉是文学作品，而不是艺术。早期的现代绘画和雕塑所奉行的一本正经，促成了杜桑对于它的抛弃。

贾里的戏剧《尤布·罗依》于 1896 年首次上演，当时只演了两场，直到 1908 年才又重新上演，然而它却被认为是法国所有剧院中，对资产阶级的鄙俗行为所发出的最愤怒的控诉。《尤布·罗依》已成为达达主义者的象征和纲领的模型。这一纲领，要摧毁美和欣赏趣味的传统标准。崇拜贾里的阿波利奈尔，和杜桑很接近。他和毕卡比亚一道于 1911 年参加了卢塞尔的《非洲印象》的演出。剧中梦幻的冒险，是由粗野的幽默和讽刺性的庄重来叙述的，预示了杜桑自己成熟的“现成物品”（readymade）。这两位艺术家对卢塞尔的一个想法特别感到兴

趣，他想用一种绘画机器来表现所有人为的过了时的具象艺术形式。

1912年间，杜桑和毕卡比亚一样，转向他自己发明的机器绘画。最初的几幅变体画是《敏捷的裸女们截断了国王和王后的道路》（图478）那个国王和王后是图腾式的、机器般的、出自棋子的形象。他们具有雕塑般的要素和漫画的性质。国王和皇后周围的那些“敏捷的裸体”起分割要素的作用，然而看上去却和他们连结在一起。这些人物形象不仅是机械化了的，而且是运动中的机器，塑造了若干彼此之间具有性感力的形式。

1912—1913年期间，这位艺术家在一些彩绘和素描中追求性机器的梦幻、这些画包括《处女》、《从处女到新娘的经过》、《新娘》和为大幅玻璃画所作的最初线描《新娘甚至被光棍们剥光了衣服》(1915—1923)。这些作品的本质，促使杜桑的绘画生涯达到顶点，事实上是结束了他的绘画生涯。这种本质，是一种机器有机体，



图478　杜桑《敏捷的裸女们截断了国王和王后的道路》　1912　114.9×128.3厘米　费城艺术博物馆　路易斯和瓦尔特·阿伦斯堡藏

表现出高等动物的呼吸、循环、消化和生殖系统的解剖图。《处女》是比较简单的有机系统，《新娘》(彩图127)便进一步复杂化和作了发展。《经过》(彩图128)把《处女》的形式变换成《新娘》的形式。艺术家在里面最全面、最成功地把神秘的内部力量转化为整体的绘画和谐。

在这些画里，杜桑在进行探求，想在立体主义中恢复人类的内容，将传说的主题转化为现代生物学和工程学的大胆形式。这种敏感的挖苦意图只能是讽刺的。《处女》和《新娘》将不可侵犯的贞洁和神圣完婚的象征，表现成一种费尽心机的解剖上的管路系统，所以看起来杜桑恢复传统主题是为了摧毁它。假如这是真的，那么仍然存在含糊不清的地方是这些绘画作品，尤其是更加发展了的《新娘》和《从处女到新娘的经过》的神秘感。这种神秘感，使它们走出了讽刺的范畴。《经过》具有非常突出的华美抽象结构，它那精妙的色彩调子，柔和地渐次变化，光与影则产生对比。看来杜桑还是受到了自己能力的限制，他怀疑绘画和雕塑的传统效力，能成为当代合乎情理的表达方式，而且决心摧毁立体主义。不过，他是在现存的艺术词汇内．创造了一些可以表明价值、和谐与象征主义的绘画。也许他认识到这一事实，所以25岁时便抛弃了绘画。在为《新娘甚至被光棍们剥光了衣服》所作的最初草图和图表中(图479、彩图129)，他已在探索以数学关系为基础的审美可能性。

1912年秋，在一次短期旅行中，杜桑、毕卡比亚的布菲(Gabrielle Buffet)以及阿波利奈尔讨论了艺术的情势，还讨论了按照每一种怪论来寻找新方向和新形式的可能性问题。不久便有了成果，组织起了一个脱离秋季沙龙的展览会。他们认为，那个受立体主义所支配的秋季沙龙，已经成为学院的东西了。这就是1912年10月在波爱蒂埃街举行的有名的“黄金分割沙龙”。

在这个由杜桑的哥哥雅克·维龙命名的沙

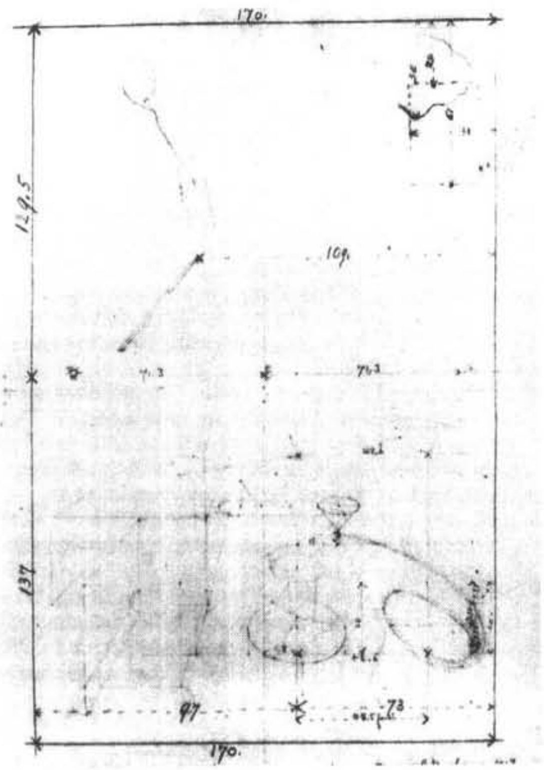


图 479 杜桑 《新娘甚至被光棍们剥光了衣服》 1913 铅笔草图 纽约 珍妮·雷纳尔藏

龙里，除了毕加索和勃拉克是明显的例外，立体主义的各家事实上都聚合到了一起。但是，这里的立体主义，比秋季沙龙评审委会员所准许的立体主义更为自由。许多立体主义的分枝也得到了承认，其中包括一些抽象和梦幻的试验。杜桑展出了《下楼梯的裸女》(是从以前的秒季沙龙中撤回来的)、《下棋者的肖像》、水彩《敏捷的裸女们截断国王和王后的道路》，还有另外一幅水彩。这是他在巴黎首次展出的若干重要的绘画作品，同时也是四十年来的最后一次展出。

同年，所谓“军械库展览”在纽约组织起来。美国画家库恩 (Walt Kuhn)、戴维斯 (Arthur B. Davies) 和画家兼批评家帕赫 (Wal-ter Pach) 当时正在巴黎挑选法国艺术家的作品。他们选中了杜桑的四幅画：《下楼梯的裸女》、《火车上有一位悲伤的青年人》、《下棋者的肖像》、《敏捷的裸女们截断国王和王后的道路》。军械库展览于 1913 年 2 月开幕，杜桑的画尤其是《下楼梯的裸女》，成了这次展览会的“成功丑闻”。虽然报纸上对他的四幅画进行了攻击，但这四幅画全卖光了，他突然发现自己成了世界性的臭名昭着的人物，毕卡比亚在这个展览会上展出了《我在记忆中又看到了我亲爱的郁德涅》(图 480) 和《我也在美国生活了》(标题也许是受了普桑的《阿卡狄亚之牧羊人》的启发)。毕卡比亚参观了这个展览会，回来后，对这个大陆的活力及所受的款待报以衷心的赞美。

与此同时，杜桑正在着手搞一些基于日常题材的艺术或非艺术(non-art)形式的试验。这些试验，带有一种由艺术家决定的新意义及其内部的关系。这些关系起因于他自己所发明

图 480 毕卡比亚《我在记忆中又看到我亲爱的郁德涅》 1913 250×198.8 厘米 纽约 现代艺术博物馆 希尔曼杂志基金



的一种相对论式的数学和物理。虽然他已几乎停止了绘画，然而他在断断续续地朝着一个最高目标努力前进，以总结他已在《处女》和《新娘》中所推出的观念和形式。1913年1915年之间，他为《光棍机器》和《巧克力磨机》(图481)搞了许多素描、设计以及数字计算，后来，这些作品成了陪伴《新娘甚至被光棍们剥光了衣服》(亦叫《大玻璃》)中的新娘的男性因素。

1913年，杜桑一举成事，创出了二十世纪雕塑的两项重要革新：一是活动雕塑(mobile，一种作自然运动的雕塑)；二是现成物体(ready-made)，或叫拾来的物体(found object，用现有的物体做成的雕塑或包括现存物体的雕塑。这些物体一般是平淡无奇的东西，这儿有一只放在普通厨房凳子上的旧自行车轮)。这个问题可能是有争议的，早在杜桑之前就已经有这两个概念了。但是，他此时此刻采用这两种形式，导致了后来运动（达达、超现实主义、运动雕塑 Kinetie sculpture、废品雕塑、波普艺术）得到发展。杜桑在1920年代的《旋转的饰板》(图482)和1930年代的《旋转浮雕》(Roto-reliefs)里，对机器的运动作了简单的试验。第一次世界大战行将结束之时，俄国的构成主义者们，在雕塑中引入了真正的运动；不过，他们和杜桑都没有穷追其无限的可能性。

杜桑在那些现成物体中，发现了一些在本质上涉及到艺术史中历史价值问题的形式。像里赫特尔在《达达》一书中（见书目提要）所引的话一样，杜桑也描述了他所发现的各个阶段。杜桑告诉我们，他在1913年把自行车的一只车轮装在厨房凳子的顶上，并且看着它转动。他买过一幅冬日黄昏风景画的廉价复制品，他在画面的地平线上插入一个红点和一个黄点，给它起了个名子叫“药房”。在1915年，他还买过一把铲雪的铁锹，并在上面写上“断臂之前”。

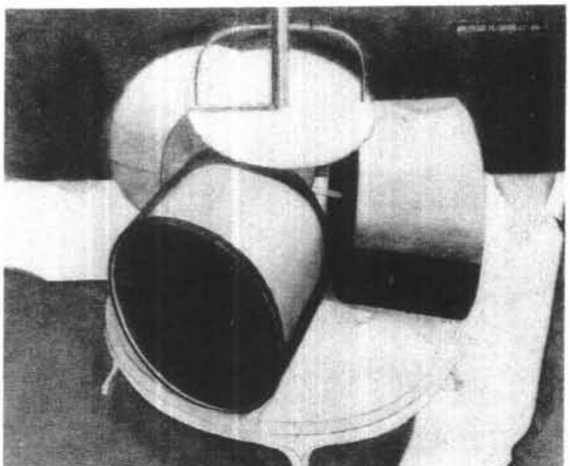


图481 杜桑 《巧克力磨机第一号》 1913
62.9×65.1厘米 费城艺术博物馆 路易斯和瓦尔特·阿伦斯堡藏

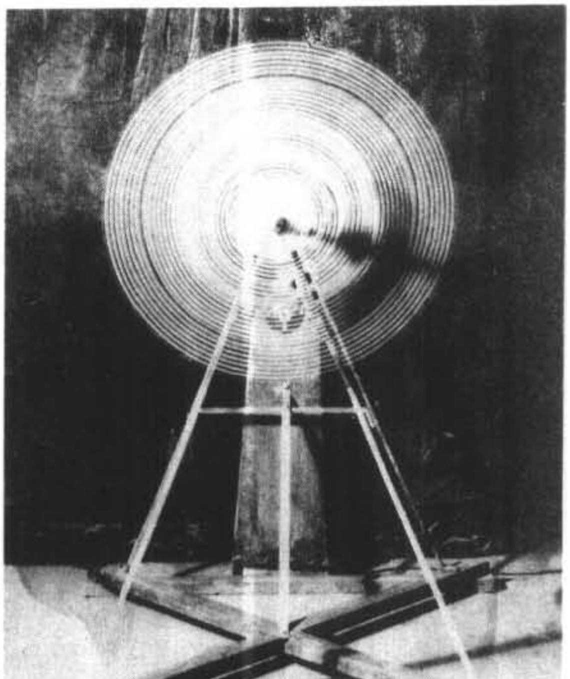


图482 杜桑 《旋转的饰板》 1920
玻璃、金属、木头 185×121×101.5厘米
康涅狄格 纽黑文 耶鲁大学艺术馆 未名协会赠

大约就在那时，他使用了“现成物体”这个术语，用来标明这种作法的形式。这些现成物体的选择，从来不受什么审美快感的支配；“它是以视觉的无所反应（visual indifference）为基础的，不讲任何高雅或粗俗的审美情趣……事实上，是一种完全麻木状态。”偶尔写在现成物体上的短句是重要的，它不是一个标题，而是“把观者的思想带到另外一种主要是受字眼支配的领域中去。”为了搞些俏皮话，他有时附加在画上一些细节，并称之为“现成物体之辅助”（ready-made aided）。另外，“我想揭示艺术和‘现成物体’之间的矛盾，便想象了一种‘互惠的现成物体’（reciprocal ready-made）：可以把一幅伦勃朗的画拿来当烫衣板！”因为现成物体可以不加选择地重复，所以他决定每年只搞一小批。“‘艺术是一种容易上瘾的麻醉剂’，对于艺术家是如此，对于观者则更甚。我想保护我的现成物体不受这种、‘污染’的侵害”。他着重指出，现成物体的基本特征在于缺乏独特性。在传统意义上讲，现今存在的几乎每一个现成物体都不是原物。为结束这一恶性循环，他说：“因为艺术家使用的一管管颜料都是机器制造的，都是现成的产品，所以我们必须断定，世界上所有的绘画作品都是‘现成物体的辅助’。”

前面我们已经看到了杜桑思想的复杂过程（怪论的愉快，字句与视觉矛盾的做法，对于头韵法〔即每个字头押韵〕的嗜好和二重、三重的意义）。多年来，他搞了一些现成物体的复制模型，《旅行手提包》和《绿盒子》这样的实物，总结了他一生的作品。还有声明、会谈和展览，这些甚至进一步遮掩了他的画。他虽然持有反审美的态度，但是，如他所预告的那样，现成物体最终会成为艺术品的，而且，带上一种它自己的乖张的美。更年轻的一些艺术家们，继续制作现成物体或拾来的物品。至于这是否算艺术品的问题，至今还在争论。杜桑对这件事情的看法十分明朗，他认为，制作艺术品概念是“发现”而不是物体的独特性。在纽约，他开始认真搞《大玻璃》。他向纽约独立艺术家协会1917年举办的展览送了一件磁小便器，题为“泉”署名是R·Mutt（图483）。当这件作品遭到拒绝时，他便退出了这个协会。《泉》是杜桑所有现成物体中最声名狼籍的作品。除此以外，大概还有他1919年回归法国之后，所搞的“现成物体之辅助”，他在达·芬奇《蒙娜丽莎》的照片上，添上小胡子和山羊胡，还标题L·H·O·O·Q（发音是elle a Chaud au Cul；图484）。《蒙娜丽莎》的小胡子，已经成为艺术虚无主义语言的一部分了。

1918年，他为德赖尔（Katherine Dreier）作了一幅《图姆》（《Tum'》彩图130）。德赖尔是美国先锋艺术的大胆收藏家和领导人物。这幅画里有铅笔描绘的自行车轮、开塞钻和帽架的投影，有彩色样品的结构，和画布上“乱真的”泪珠，画布是由三根真的安全别针“系”着，还有一只画广告的手，以及偶然形状和几何形状。许多光效艺术作品，都可以直接追溯到这件作品上。

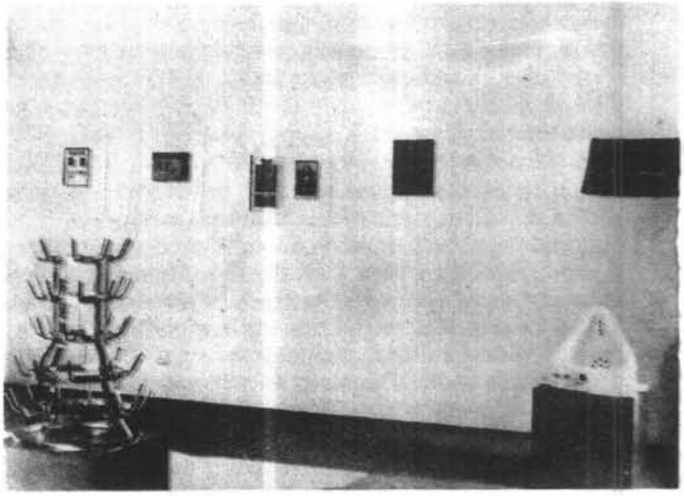


图483　杜桑　《泉》　和　《瓶架》　1917
（斯德哥尔摩的设备展览会展出，1963）

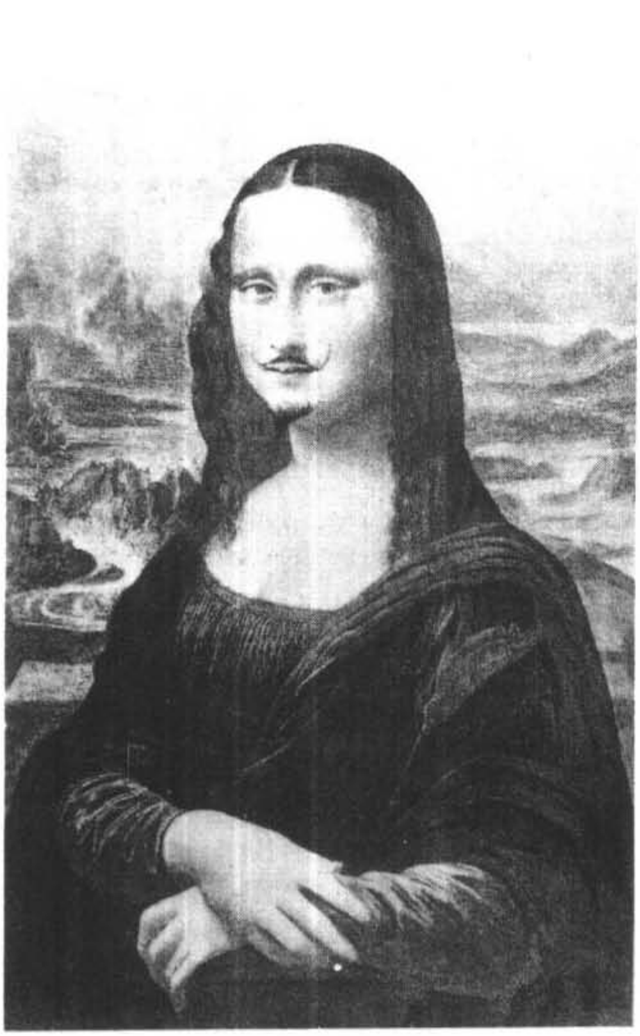


图 484 杜桑 《L·H·O·O·Q》 1919
用铅笔在达·芬奇的《蒙娜丽莎》的复制品上加了小胡子和山羊胡 19×12.7厘米
纽约 玛丽·西斯勒夫人藏

《新娘甚至被光棍们剥光了衣服》(《大玻璃》)完成于1923年,就它的完成而论,它是艺术家对机器时代之梦的总结。那用数学导出的爱之女神的下面,簇拥着一群光棍,他们只是一群雄蜂或空的果模子,这些模子里充满了精的气体或液体,由巧克力研磨机的滚子不停地向外辗出。《大玻璃》只能被解释成为一台复杂的恋爱机器,其中尽是性的情调。造成这种情调的是令人乏味和有挫折感的奇特图案。杜桑的机器从没有想出一种理性的或合乎逻辑的结果,而且他的注释又增加了一些疑团。纽约展览之后,作品的某些部位落了一年多的灰尘,杜桑便请曼·雷给它拍照,随后他清除了所有的灰尘,只留了圆锥体上的一部分,并用固定液将这部分的灰尘粘结在上面。《大玻璃》的最后修饰是在运输中遭受破损的时候,因此又带上了网状裂纹。据传,杜桑满意的说:"现在完善了。"既然这些裂纹在新娘和光棍们之间提供了一种意想不到的变化,那么,从美学上看,他也许是对的(也许他会为之痛惜的)。

德国达达(1918—1923)

1917年,胡森贝克从苏黎世返回柏林。柏林到处充满了失望和批评,战争令人疲乏不堪,而且没完没了;各种限制严重;前途愈来愈渺茫。这种气氛,有助于达达的传播。胡森贝克参加了一个小组,其中有威兰(Wieland)和约汉·赫茨菲尔德兄弟(Johann Herzfelde,他把自己的名字改为约翰·哈特费尔德 john Heartfield,以表示亲美),有画家拉奥尔·豪斯曼和格罗兹,后来又有巴德(Johannes Baader)。胡森贝克于1918年初掀起达达运动,他的演讲和宣言,抨击了艺术现状的各个方面,包括表现主义、立体主义和未来主义。一个达达俱乐部成立了,后来为德国达达运动增添了光彩的重要人物施威特,却被拒绝在大门之外。战后发生了一段时间的政治混乱,这场混乱,并没有因为德意志共和国的成立而结束。柏林达达迅速站到左翼一边,虽然政治上老练的成员并不很多。赫茨菲尔德兄弟的杂志《新青年》和他们的"马立克——出版社"(Malik,-Vevlag),为了政治宣传而利用了达达的技法。格罗兹为它搞了许多社会性或政治性的素描和彩

绘。由赫茨菲尔德兄弟提供资金的出版物之一是《每个人都有自己的橄榄球》，虽然不久它就被取缔了，但是它的标题，变成了德国革命者的鼓动性口号。

柏林达达没有造就多少像格罗兹或者甚至像豪斯曼那样的艺术家或诗人。苏黎世达达在噪声音乐和抽象语音诗歌方面的试验，得到了进一步的探索。豪斯曼以德国人的彻底精神，追溯了这一些成就的历史。他宣称，发明了一种视觉语音的诗歌形式（optophonetic poem）。它包括“呼吸的和听觉的结合，紧紧地结成一个持续的时间单位”，以印刷术的形式来表现，用的是“不同大小和不同厚度的字母，因而带上音乐记谱法的特征”。

视觉艺术中，一项主要发明或发现，就是为达达效果所搞的照相蒙太奇（photomontage）。用一些新颖而动人的文章上下文，个人或事件的照片、广告、书套以及各种各样的铅字面（能获得震惊力量的任何东西），经过剪切和粘贴，便产生了这种照相蒙太奇。豪斯曼和格罗兹都自称是达达照相蒙太奇的创始人。在达达的形式里，除去主题是至高无上的之外，技法当然是来自立体主义的拼贴或贴纸。这种形式，甚至在未来主义的拼贴画里也有前例。不过，事实证明，照相蒙太奇是达达主义者的理想形式，接着又成为超现实主义者的理想形式，而且被推向梦幻的最高峰。

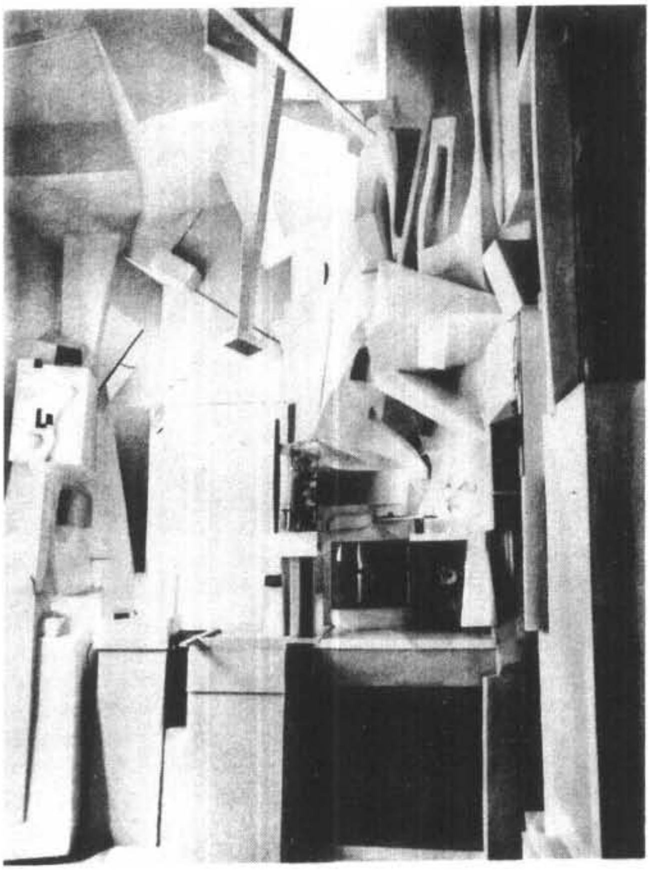
施威特（1887—1948）

汉诺威艺术家施威特与柏林达达主义者稍有背离。虽然没有准许他进入达达俱乐部，然而他是从德国涌现出来的最纯粹达达精神的典型（即使不是从整个运动来看）。施威特在德累斯顿学院完成了正式训练，并以肖像画为生。他拒绝走柏林达达之路，在汉诺威以默兹（Merz）为名，确立了自己的另一种道路。默兹一词源于康默兹银行（Commerzbank）。施威特是一位有才华的诗人，他的诗句给人以深刻印象。对于从事绘画、拼贴和构成的努力他是那样的严格认真。这些总是包含了一定程度的面无表情的幽默，熟悉他的人便认为这种幽默是很逗人愉快的，而陌生的观众则感到极不舒服。他的拼贴是用从街上捡来的垃圾做的“香烟纸、车票、报纸、绳子、木板和金属纱网等等能引起他幻想的东西）。他创造的这些作品（《默兹造型，merzbilden），是按立体主义构成来认真研究的，但是，在本质上不同于立体主义、未来主义、达达、表现主义或宣传家的拼贴。不可思议的是，他能够把垃圾、周围的碎屑变成奇特的、令人赞叹的美（图 485 和彩图 131）。

1918 年，施威特在柏林的一家咖啡馆里，向豪斯曼自我介绍说：“我是画家，我把我的画钉在一起。”这句话适用于他所有的浮雕构成，因为他在这些构成和贴纸之间，没有描绘坚实和牢固的线条。可是，那一系列伟大的构成中，最动人的是所谓《施威特的柱子》或《默兹结构》（Merzbau）。在汉诺威的住宅里，他开始搞第一件带有孔隙的抽象石膏雕塑，这是奉献给他的达达主义者和构成主义朋友们的。那里面包括的物体，是用来纪念下面这些人的：他们是蒙德里安、加波、阿普、李西茨基、马列维奇、里赫特尔、米斯、凡·杜斯堡（图 486）。整个 1920 年代，《默兹结构》在发展，而且带有连续的、各种材料的附加物，最后将屋子填得满满的。除了向上以外，他别无去处，只好往上发展，不可避免的逻辑就是要进入二楼，继续搞这个构成。当纳粹把他赶出德国之际，原作《默兹结构》也就被毁了，施威特在挪威开始搞第二个。纳粹的侵入，又把他逼向英国，他在那里第三次重做。1948 年他逝世以后，第三个《默兹结构》得救了，人们把它保存在纽卡斯尔大学。

1920 年代初，风格派艺术家凡·杜斯堡和施威特变得友好起来，他们合作搞了一些出版物，并成为达达在荷兰的一次旅行。施威特愈





左上图 485
施威特《奥卡拉》1926
拼贴 17×13厘米 G·大卫·汤姆森从前的藏品

左下图 486
施威特《汉诺威的默兹结构》1925（已毁）

来愈受到几何抽象主义者和构成主义者的吸引。他的作品中除了梦幻和废物材料之外，还显示出几乎和蒙德里安作品一样微妙的关系和比例。艺术家施威特的重要地位，随着时间的推移，一直在不断地增长。

到1921年的恩斯特（1891—1976）

1919年，让·阿普和年青的德国艺术家恩斯特来到科隆，他们携手组成了另一派达达。这两个人于1914年在科隆相识，但是后来恩斯特加入了德国军队。战争结束之际，恩斯特发现了苏黎世达达和契里柯以及克利的绘画。直到1921年移居巴黎之时，他自己的绘画还扎根于丢勒、格鲁内瓦德和博希的后哥特式幻想之中。他还受到克林格尔和包克林阴森森的德国浪漫主义形式的吸引。这种“哥特式的性质”（最广义的）保留了恩斯特梦幻的最一致特征。1919—1920年间，他搞了一些拼贴画和照相蒙太奇，这些东西，表明了他搞变形或搞物体的双重同一性的天赋。后来，变形或物体的双重同一性，成为超现实主义肖像画的中心课题。在《这里一切东西都在浮动》（1920，图487）中，一种甲虫的解剖图倒了过来，变成了一只轮船，飘浮在海洋的深处。实际上这是两个人合作的成果，是阿普给它起的名字。恩斯特、阿普和一位年轻画家兼诗人巴格尔德（J. T. Baargeld）经常合作搞一些拼贴画，标题是《Fabrication des Tableaux garantis gazometriques》，简称为《Fatagagas》。他们通过他们的杂志《沙曼德》（Die Schammade）与法国诗人和批评

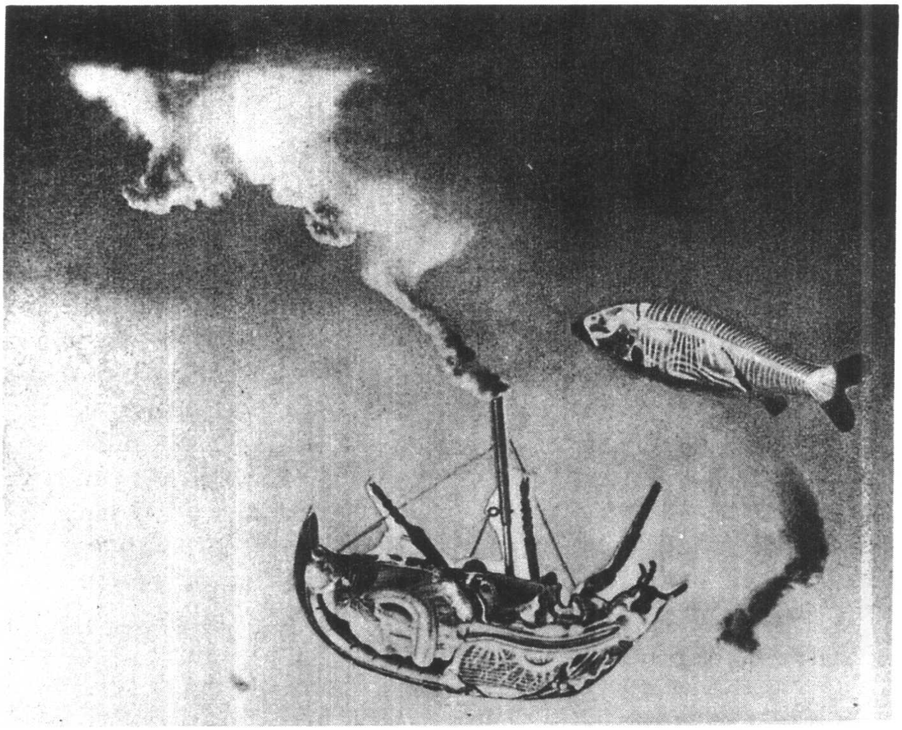


图 487
恩斯特
《这里的一切东西都在浮动》
1920
照相雕版粘贴
10.5×12.4 厘米
纽约　现代艺术博物馆

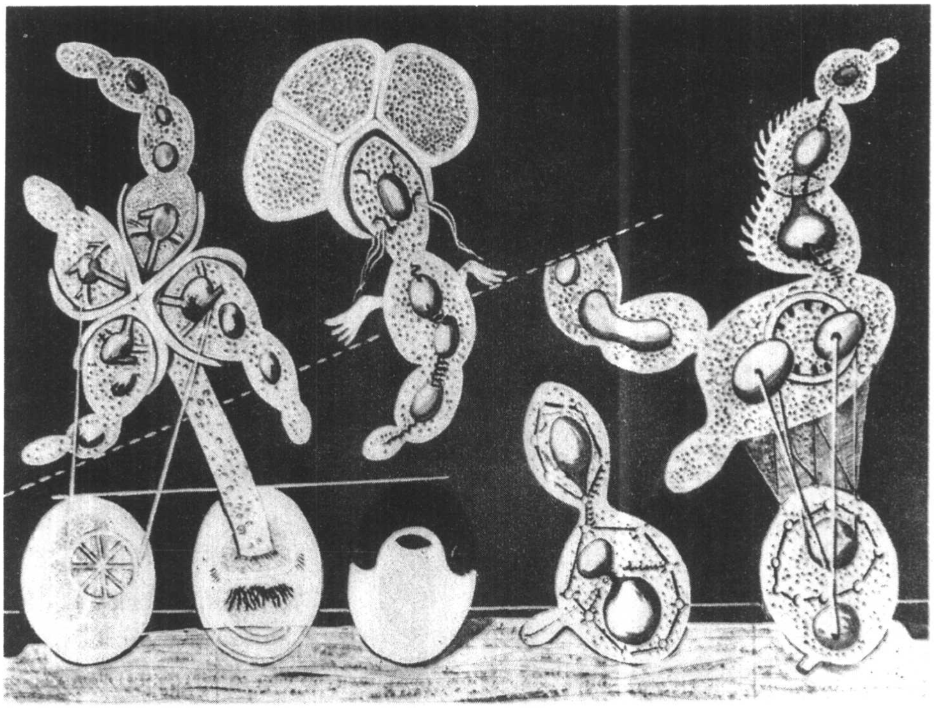


图 488　恩斯特《装饰着铃子的自行车、有火花的沼气和棘皮动物弯下脊骨来寻找爱抚》
1920—21　用水粉改变过的解剖图表　74.3×99.7 厘米　纽约　现代艺术博物馆

家布莱顿、艾吕雅以及阿拉贡（Louis Aragon）取得联系。

恩斯特在一场疾病渐渐复原时，从十九世纪的杂志中发现了使用雕刻版画的可能性，那些杂志就成了向拼贴画转变的基础。他在微生物的生物图中，碰到了另一个新世界（图488）。于是，他单独地创造了许多超现实主义的语汇。虽然恩斯特和阿普之间有密切的关系，但是，他们的绘画、拼贴和雕塑的创作途径却不相同。阿普的手法倾向于抽象，是有机的超现实主义，其中也许表现出一些人物或其它物体，但很少是明确的。恩斯特追随了契里柯的先例，并受到自己“哥特式”想象的滋润，因而成了超现实主义流派的主要创始人。这个流派利用了神秘的现实主义，即用准确的描绘、可辨别的物体、变形的和变化了的，但不论怎样，它们都是表现一种无情的现实主义。这使他们把新得到的梦幻，变成惊人的浮雕状态。《西里伯岛的大象》（1921，彩图132）是一个机械化的怪物，像鼻子、尾巴、管状物、线条，戏弄着一个在洁白领子之上的母牛头骨。凶恶的长牙从看不见的一端伸了出来。一个无头的古典的躯干，用一个优美的带着手套的手，向这只野兽做手势。《西里伯岛的大象》甚至不想作为一种象征表现，来进行理性的解释。那些形象都是互不相关的，有些形象（大象）具有威胁性，而另一些形象（做手势的躯干）则更难解释。这幅画深受契里柯早期绘画的影响，它表现了梦魇；它的魅力在于，达到了潜意识下面的知觉程度。

巴黎达达（1919—1922）

1921年，阿普和恩斯特离开了科隆，巴格尔德也放弃了绘画，这个城市的达达活动便终止了。同时，柏林达达也停止了活动。杜桑和雷·曼用一期刊物《纽约达达》结束了纽约达达。原来的苏黎世达达早就四分五裂了。这样，除了巴黎达达之外，达达作为一个有组织的运动便平息了。杜桑除了偶尔搞些运动试验、完成他的《大玻璃》和参加一些纪念性展览与出版之外，大体上停止了创作活动（除非他还有活动，不然也只能这样讲。在德国只有施威特继续搞他一个人的达达运动。

到1918年，巴黎的作家们，包括阿拉贡、布莱顿、里柏蒙－德塞恩（Georges Ribemont-Dessaignes），都在向苏黎世杂志《达达》投稿。不久，扎腊开始为布莱顿和阿拉贡的定期刊物《文学》撰写文章。毕卡比亚在苏黎世访问了达达主义者们之后，在巴黎发表了《391的第9号》。1919年，扎腊自己也到达那里。于是战争结束之际，一场达达运动便在法国的首都成长起来，不过最初主要是文学性的。当时，在绘画和雕塑中，达达主要还是一种输入的产物。它在诗歌和戏剧中，则带有一种非理性的、荒唐的传统，即从波德莱尔、里姆包德（Rimbaud）、马拉美，到贾里、卢塞尔、阿波利奈尔和贾图（Cocteau）的传统。掌握在文人手中的巴黎达达，是由屡次发表的宣言、论证、杂志、活动和偶然事件所组成的，这一切比以前都更强烈，更歇斯底里。虽然毕卡比亚也发出了自己的宣言，但是，阿普、恩斯特和毕卡比亚在论证中，都不如从前积极，看上去缺乏那种最初的动力和热情。不仅如此，还出现了分裂的派别，这主要是扎腊和布莱顿所引起的。早期的达达主义者，寻求一种不断革命状态，甚至是无政府状态。不过布莱顿所领导的新力量，寻求是一种以达达为基础的结构构成革命方案。1922年，达达主义者召开了巴黎会议，在会议引起的狂乱中，最初形式的达达消失了。以前的达达主义者被有力的新呼声结合到一块，其中包括追随布莱顿的毕卡比亚、贾图和庞德（Ezra Pound）。到1924年，这个小组在“超现实主义”的名义下统一起来。

第十六章　1920年代和1930年代的德国绘画

新客观现实派

第一次世界大战的结束，给德国带来了一段时期的混乱斗争，即极左和极右之间的斗争。社会民主政府既控制不住依然强大的军事力量，也控制不住蔓延的通货膨胀。进行试验活动的艺术家和作家们，普遍站在左翼一边，他们希望从混乱中出现一个更稳定的社会。紧接着就是1918年的社会民主革命。一些德国表现主义的领导人成立了十一月集团，达达主义者也立即加入进来。1919年，“工人艺术委员会”成立。这个组织寻求得到国家的更多支持和工业上的委托以及艺术学院的承认。这些艺术家里有许多是原来的表现主义者，像建筑师格罗皮斯和门德尔松；还有起领导作用的诗人、音乐家和批评家。十一月集团和工人委员会的许多目标，并入了魏玛包豪学院的纲领。

十一月集团在展览会中与法国等许多国家重新建立了整系。为了一个共同战线的利益，各种新同盟之间的摩擦暂时掩盖起来。表现主义者以及立体主义、抽象派、构成主义和达达的代表人物也都展出了作品。新的建筑师们展出了城市规划和大规模住房建设的方案。德国的许多地方，涌现出类似于十一月集团的团体，他们的宣言读起来就象一种社会理想主义的信仰复兴者宗教的奇妙混合物。

社会理想主义的共同战线，没有持续很久。艺术家们赞美过，并向他们发出过呼吁的那些工人，比持有资本的资产阶级还怀疑新的艺术形式，因此，新艺术的赞助人，自然从资产阶级中出现。到1924年，德国政治不可避免地转向了右翼一边，艺术家和乌托邦思想，在许多情况下变成破灭的幻想和犬儒主义（Cynicism）。这时，在绘画中出现了一种社会现实主义的形式，这个形式被叫做新客观现实（New Objectivity）。自从1919年以来，魏玛的包豪斯学院试图应用十一月集团和工人委员会的思想，建立一种艺术家和社会之间的新关系，1925年，包豪斯学院受到与日俱增的保守派势力的反对，被迫迁到德绍（Dessau）。其教职人员仍然坚持战后表现主义和社会主义的思想。虽然如此，他们的纲领大部分还是为工业资本主义社会培养艺术家、匠师与设计师。

格罗兹（1893—1959）

格罗兹（George Grosz），狄克斯和贝克曼（Max Beckmann）是与新客观现实有关的主要画家。这三位画家的风格，某些方面已经简略地提过了，不过在本质上他们有不同的动机。格罗兹从1912年到1914年在柏林的皇家工艺美术学校学习。他那些描绘柏林夜生活阴暗面的线描，部分地维持了他的生活。这些挖苦性的作品，为他后来发表的普遍厌恶战后德国和厌恶人类的强烈声明做了准备。1913年，他访问了巴黎。尽管他不承认立体主义，但显然还是受到了它的、尤其是德劳内和意大利未来主义的影响。在军队两年之后（1914—16），他来到柏林恢复健康。这期间，他重操漫画旧业，他的画显示出一种激怒的个性。他对独裁政治、腐败和战争中恐怖世界的观察，加强了这种个性。1917年，他又被召回军队，后来他在一个庇护所里结束了戎马生涯，对那里的工作人员和行

政管理，他进行了评头论足的讽刺。

战后，格罗兹站到持有左翼观点的柏林达达一边。他搞舞台美术设计，与人合作办杂志，自己还继续创作政治性或社会性的讽刺作品。偶然也转向梦幻，不过他的梦幻中带有对这个世界的厌恶，而不是对一个梦幻世界的留恋。《献给奥斯卡·帕尼扎》(1917—18，彩图 133)是他的创作中最有未来主义味道的作品。这件作品受到卡腊《无政府主义者加利的葬礼》的启发。卡腊画的是一场转为骚乱的葬礼，作品被血或火的红色所淹没。建筑物摇摇晃晃地倾斜着。一群疯狂的暴徒集中在列队行进的棺材周围，死神得意洋洋地坐在棺材上面，抱着瓶子痛饮。那些面孔都是些可怕的面具，人性被扫进它自己造成的地狱之中。可是，这位艺术家控制了混乱，他把建筑物搞成几何形，把人



图 489 格罗兹《小谋杀者》1918
66×66 厘米 纽约 理查德·L·菲根夫妇和贝德福德藏

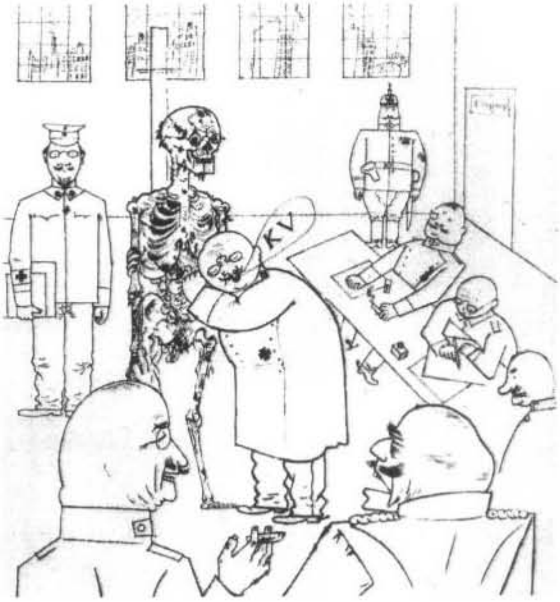


图 490 格罗兹《现役合格》(《同意(KV)》) 1918
钢笔、毛笔和墨汁 37.1×33.8 厘米 纽约现代艺术博物馆 A·康格·古德伊尔基金

群分割成许多平面。

在《小谋杀者》(1918，图 489) 里，显而易见有同样的几何形，它是以未来主义的立体主义变体为基础的。它描绘的是色情和暴力的场面，无论是个人或社会标准方面，这些主题使他神魂颠倒。线描《现役合格》〔同意 (K·V)》，1918，图 490〕，表现出他的恐怖感和对官僚政治的憎恨。画面上一个肥胖自得的医生在傲慢的普鲁士式的军官和愚蠢的士兵们面前，替一具干尸说了一声“同意”。这幅作品中素描技法的简约和某种立体主义的空间收缩，还可以在同一时期的另一些绘画作品中看到。他在《共和党的机器人》中 (1920，图 491)，应用了契里柯的风格和母题，以及形而上画派的政治讽刺。画中这些机器人脑袋空空、面部空白、手足残缺。它们忠实地列队行走，穿过机械式的大都会街道，按照事先得到的嘱咐去投票。《工程师的心田》(1920，图492)更是一幅个人

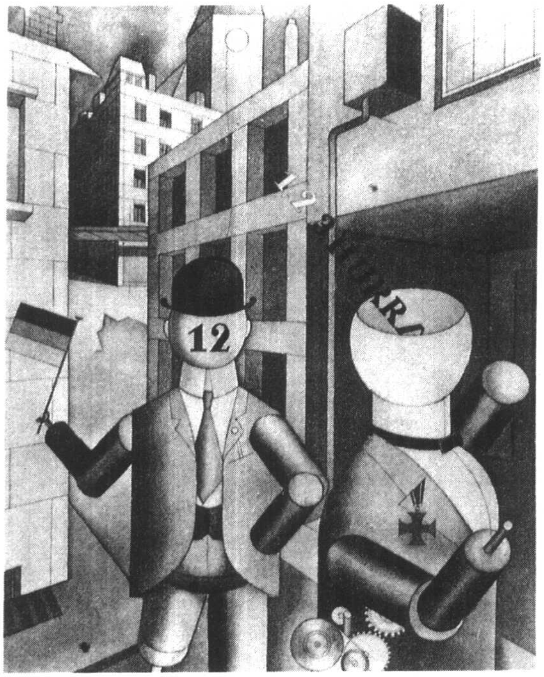


图 491　格罗兹　《共和党的机器人》 1920
水彩　60×47 厘米　纽约　现代艺术博物馆
谘询委员会基金



图 492　格罗兹　《工程师的心田》 1920
水彩和拼贴　42×30 厘米　纽约　现代艺术
博物馆　A·康格·古德伊尔赠

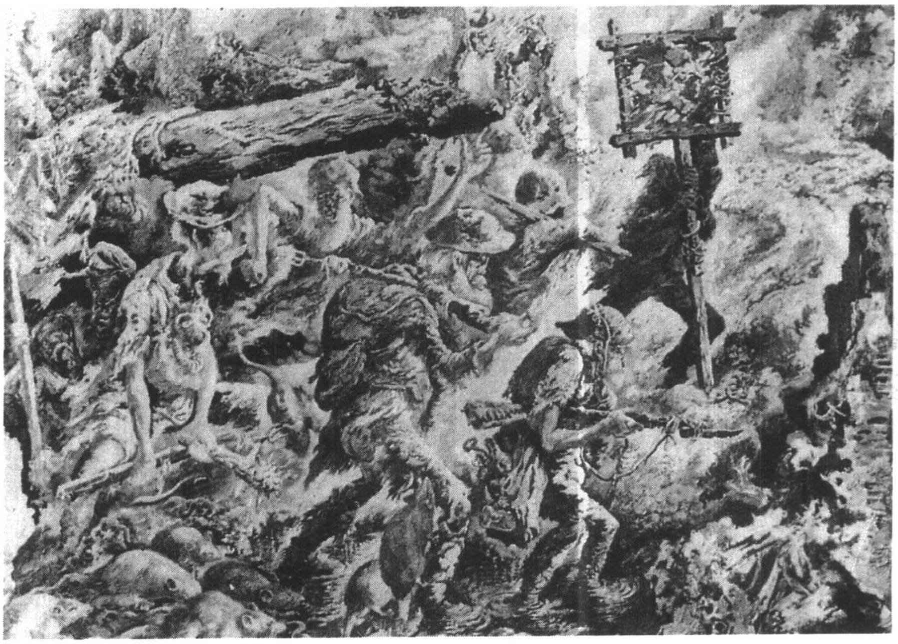


图 493
格罗兹
《一幅我的世界Ⅱ》 1938
100×140 厘米
新泽西　普林斯顿
乔治·格罗兹遗产

的绘画实录，多多少少展现了一位阴险的工程师和他的机器心脏。屋子是由三个平面限定的，那个心脏就在屋子的空角落里。背景中的窗子是用拼贴要素和剪下的报纸组成。格罗兹的这两幅画最接近达达主义者和超现实主义者的幻想精神。不过他在素描和彩绘中，表达的最深刻的信念，继承了表现主义的传统，猛烈地抨击了腐朽的德国。在这个国度里，除了赤贫、疾病和死亡之外，还有兽性的暴发户、淫猥的妓女、无止境的贪婪和荒淫。像他这样完全以仇恨为推动力的艺术家是罕见的。他的一般风格是薄弱的、不结实的线描，结合流动水彩的风格。1920年代中期，他在肖像画里曾简单地使用了准确的现实主义，这种现实主义接近于狄克斯的新客观现实。

格罗兹常与当局发生矛盾，然而导致他出逃的却是纳粹主义。1930年代在美国，他的个性发生了很大的变化。他虽然偶尔也用漫画表现美国的典型、但相对而言，那是温和的，甚至是充满深情的。对他来说，美国是一个实现了的梦。他以一种感伤的朦胧情调描绘纽约的摩天楼或普洛文斯顿的沙丘。在那温暖的鲁本斯式的裸体肖像画中，到处弥漫着肉欲感。

由于纳粹主义的发展，重新又激发了他那凶猛的评论力量。第二次世界大战，使得他去描绘一系列表达极度仇恨的画、有时表达了个人幻想的彻底破灭（《一幅我的世界Ⅱ》，1938；图 493）。在后来的作品中，他以彻底的憎恨，代替了早期声明中充满感情的信仰。尽管格罗兹有强烈的情感和理智的反应，但他是一个非常复杂的人。他的动机是变化的，有时是混乱的。沉迷在希望之乡中的格罗兹，从来没能到过那儿。

狄克斯（1891--1969）

艺术家狄克斯（Otto Dix）的作品，给新客观现实的性质下了个最明确的定义。他出生于一个工人阶级家庭，接受的是无产阶级的教育和理论信仰。他那些战争题材的绘画，描绘了难以形容的恐怖，令人毛骨悚然。这些作品根植于德国格鲁内瓦德（Grunewald）的哥特式传统（《堑壕战》1922－23；图494）。他像格罗兹一样，受到过从立体主义到达达的影响，但一开始他就与不肯妥协的现实主义有联系。在他父母亲的肖像画（例如图495，1921）里，积聚着一种缩小的细部，这种细部，超过了有中世纪后期德国传统的十九世纪现实主义。虽然人物处于一种压缩的空间之内，但狄克斯忽视了现代绘画的所有造型试验。这是战后反抽象的一个征兆，它在德国最显著，在欧洲大部分地区和美国也很明显。甚至连野兽派和立体主义的先驱们也卷入其中。不管怎样，狄克斯的超级现实主义（superr realism）绝不只是回到过去。在他的那幅《迈尔一赫曼医生》（1926，图496）中，医生的魁梧形象是正面化了的。他坐在当中，那些隐约有威胁感的职业机器，模糊地将他包围起来。这幅画虽然没有任务奇妙新异之处，然而，其压倒优势的正面化，给人

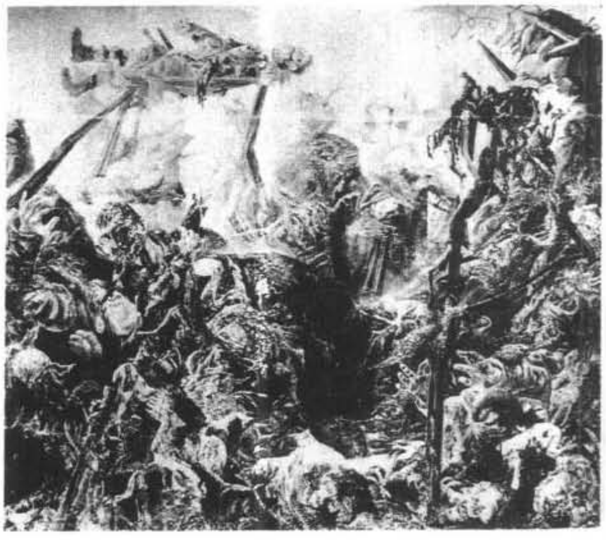


图 494　狄克斯　《堑壕战》　1922—23
（毁于 1943—45）

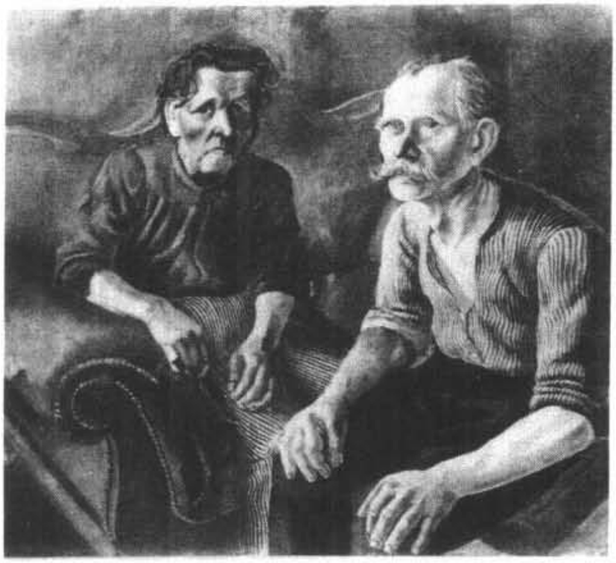


图 495 狄克斯《艺术家的双亲》1921
101×115 厘米 巴塞尔艺术馆藏

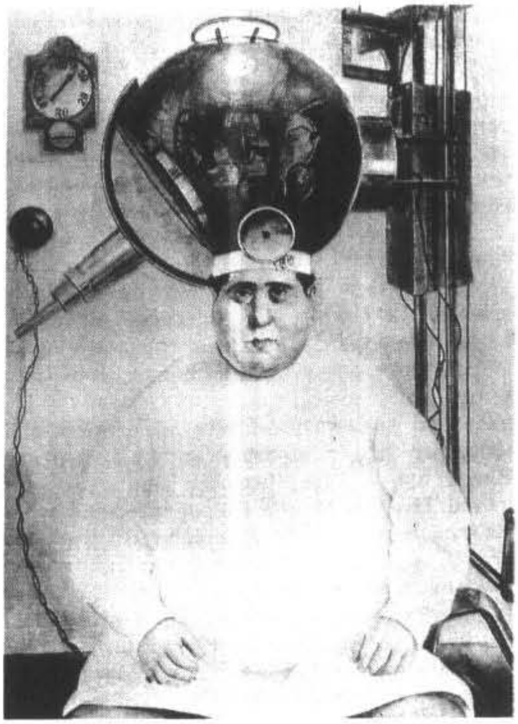


图 496 狄克斯《迈尔—赫曼医生》1926
木板油画 149.2×99.1 厘米 纽约 现代艺术博物馆 菲力普·C·约翰逊赠

以不真实感。为使这种类型的超级现实主义区别于超现实主义，人们造出了魔幻现实主义(magic realism)这个术语。它指的是一种表现形式。由于平凡的物体被直截了当地表现出来，而且既有出乎意料的夸张又有令人惊讶的详细，所以这种形式便带上了一种梦幻的先兆。纳粹统治时期，狄克斯虽然不能展出作品，但他还是留在德国。战后他回到了一种神秘的宗教表现形式。

贝克曼 (1884—1950)

贝克曼是与新客观现实有关的重要艺术家，从狄克斯的意义上看，他只能大体上称为精确的现实主义者。他出生在莱比锡的一个殷实家庭，埋头钻研德国和荷兰文艺复兴初期的绘画以及伟大的十七世纪荷兰画家的绘画。他在魏玛的学院学习过之后，曾短期访问了巴黎。1903年定居于柏林，后来即徘徊于印象主义和新艺术运动的动荡之中。贝克曼受过德拉克罗瓦和德国学院派传统的影响，画了大量宗教画和古典色彩的“机器”。(指学院派的作品—译者)他对当代灾难的看法，也在画里体现出来。例如《塔泰尼克的沉没》(1912)，这是他根据籍里柯《梅杜萨之筏》的形式创作的。到1913年，贝克曼已是一位著名的学院派画家了。在第一次世界大战中，使得他后来转向寻求内在真实。《戴红领巾的自画像》(1917，图 497) 表现了烦忧不安的贝克曼。这时，贝克曼的影响已经开始逐渐扩大。贝克曼的斗争在《耶稣复活》中表现得十分明显。这幅画很大，是他在1916至1918年间时续时断地画的，但没有完成。在这里，他企图把对于战争年代更强烈而直接的幻想，和战前学院派的程式结合起来。虽然这幅画是失败的，但他从学院派的经验中解放了出来。1917年他画了《从十字架降下》(图 498)《基督与被侮的妇女》(图 499)。在这两幅画的未定稿中，他找到了一种个人的表达方式。尽管那些锯齿状的形状和限定空间的方式多半靠

的是立体主义，但他的表达方式是根植于格鲁内瓦德、傅希和勃伶盖尔。贝克曼的另一种风格，便是来自后期哥德式、立体主义和德国表现主义了。

贝克曼虽然没有一定的政治倾向，不过他对战争末期的暴行和残忍做出了反应。《夜》(1918—1919) 有一种痛苦和蛮横的戏剧性效果。它表现出那个时代的无法无天现象，预示了1930年代合法的虐待狂。这幅画的色彩是惨淡的，而且使人产生厌恶感。在压缩的空间内，人物是变形的、扭曲的，就象中世纪后期表现阴间鬼魂受折磨一样（这里是无罪的人）。明晰而准确的细部加深了恐怖感。

这些作品，通过对外部现象的严密观察，表达了象征性的内容。它们接近于、甚至预示着格罗兹和狄克斯的新客观现实。贝克曼的态度是从表现主义发展而来，但它增加了精确的真实，尽管是变了形的真实。1923年，曼海姆艺术馆的董事G·F·哈特劳伯(G·F·Hart-

图497 贝克曼《戴红领巾的自画像》1917
80×60厘米 斯图加特 国家美术馆



图498 贝克曼《从十字架降下》1917
151.1×129厘米 纽约 现代艺术博物馆
柯特·瓦伦丁遗赠





图499 贝克曼《基督与被侮的妇女》1917
149.2×126.7厘米 密苏里 圣·路易斯艺术博物馆

laub）给这种真实下了个“神秘现实主义”的定义。1925年，在这个博物馆的一次展览会上，将这命名载入文献。批评家弗朗兹·罗（Franz Roh）也提出过神秘现实主义这个术语。

1920年代后期，贝克曼从成功走向成功。在《自画像》（1927，图500）里，这位艺术家穿着夜会便服，摆出一种姿势，俨然是个傲慢而深于世故的人。1933年纳粹得势，贝克曼被剥夺了职务，还被定为“颓废艺术家”。1937年，他来到阿姆斯特丹。1947年，躲避纳粹几年之后，他在密苏里州圣·路易斯的华盛顿大学接受了一个教职，后来便加入了美籍，并在那里度过余生。

1930年代和1940年代，贝克曼继续发展色彩的丰富性、纪念性和主题复杂性的观念。那丰富的色彩是得自对巴黎的访问以及同法国大师的接触，尤其是和马蒂斯、毕加索的联系。不过，他对文学主题的强调，反映出德国人的个性。主题具有意味深长的象征内容。他那新的、纪念与象征性处理手法的最高峰，体现在大型三联画《起程》（1932—1933，彩图134）中。巴尔（Alfred Barr）把它说成是“现代精神通过和超越现代世界极度痛苦和胜利航行的寓言。”右边那幅画表现了挫折、犹豫和人的自我折磨；

图500 贝克曼《自画像》1927
138.4×95.9厘米 麻萨诸塞 哈佛大学布希—赖辛格博物馆





图501 贝克曼《盲人的打击》1945 三联画 左右两幅各为189.2×108厘米，中间一幅为203.2×228.6厘米
明尼阿波利斯艺术学院 唐纳德·温斯顿夫妇赠



图 502
霍弗
《清晨》1935
125.1×155.9 厘米
俄勒冈
波特兰艺术博物馆

左边的表现了虐待狂的残暴和对他人的虐待。1937 年贝克曼说起过这幅三联画。他说："在右边的画里你能看见自己在黑暗中摸索道路，拖着一盏蹩脚的灯照亮走廊和楼梯。这灯依附于你就象你自身的部分，是你的记忆、过错和失败的尸体，是每个人在其一生某个时间里所干的凶杀案。它缠绕着你，使你永远不能摆脱自己的过去。当生活敲起鼓来的时候，你不得不带着尸体"。贝克曼虽然不问政治，但左边的那块画面肯定涉及到专政的兴起，当时这种专政正驱使自由的艺术家、作家和思想家转入地下。

左右两块画板上描绘的黑暗和痛苦，在中间画面充满灿烂阳光的色彩中消散了。这里，国王、母亲和孩子，在戴面罩的船夫的引导下出发了。贝克曼又说道："国王和王后已使他们自己摆脱了生活的折磨，他们已经征服了生活。王后携带着最伟大的宝物——自由，像对待她膝上的孩子一样。自由是唯一至关紧要的东西，它是起程、是新的开始。"

强调这个事实很重要。贝克曼的寓言和象征，对于任何要从中寻求答案的人来说，并不是一字不差的图解。观者不得不积极地参与思考；那些暗示，对于每个观者都会有不同的意思。《盲人的打击》（1945，图 501）是一幅复杂的三联寓言画。色彩鲜艳，充满古典的暗示、性的象征以及恬静与欢乐、放荡显著不同的态度。它也许反映了第二次世界大战以后的尽情欢乐情绪。在中间那幅画中，古典的竖琴师拨弄着琴弦，笛手在吹奏，野人敲着鼓。身穿夜礼服、戴着马头面具的男人（是艺术家?），拥抱着一个女人。左右两边的画面里，画着挤得满满的观者。他们挤眉弄眼、窃窃私语、传播流言，围着那些主要人物。左边是那个跪着的、身穿蓝衣的女子。右边是蒙着眼睛的青年男子在沉思默想。二人互相隔开，就象中世纪后期三联画中的施主，二人都有点燃的蜡烛。贝克曼最喜欢用它们来作为崇拜男性的象征。《盲人的打击》可以被看作是胜利的狂欢和对当代风俗的谴责。或者单单把它看作是对这个世界里的罪恶与善良的观察，一种不动声色的观察。

贝克曼、格罗兹和狄克斯是新客观现实派三位最著名的和有关系的艺术家。1920年代，他们每个人，都只有一段相对的短暂的时期是处于这种状态。其他艺术家与新客观现实的联系就更不密切了。霍弗（Karl Hofer，1878—1955）在世纪初是一位浪漫理想主义者。经过第一次世界大战的囚禁和战后的痛楚之后，他发展了一种简单而枯燥的风格，表示了个人幻想的破灭（《清晨》，1935，图502）。

构成主义和抽象

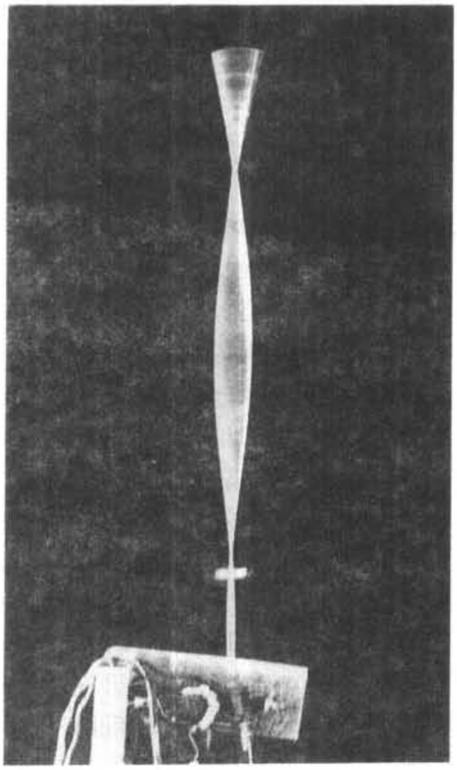


图503 加波《活动构成》1920
由马达引起振动的金属棒 高45.7厘米（不包括基座）
伦敦 泰特美术馆

1920年后的加波

加波从1922年到1932年住在德国时，完成了他的构成主义雕塑，并对莫霍利－纳吉(Moholy-Nagy）在包豪斯期间提出的有关光、空间、运动的思想，做出了间接但重要的贡献。1920年加波设计了马达推动的活动结构，它是由一个单独的振动棒构成（图503）。他对运动进行试验，但由于某种原因，并没有从这些试验引出合乎逻辑的结论。然而，为了创造纪念性的设计（图504），他通过构成雕塑寻求建筑表现的形式，深入地探索了新材料的可能性。提起《柱子》（1923，图505）这件作品时，他说："我这段时期到1924年的作品……都是为了研究一个意象，这个意象将把雕塑要素和建筑要素融合成一体。我把这个柱子看做这项研究的顶点。"加波远远走到了他所处时代的前面。不过，他的幻想已被一代追随者们实现，那就是，建筑中的国际风格与露天构成雕塑不可避免要结合起来。

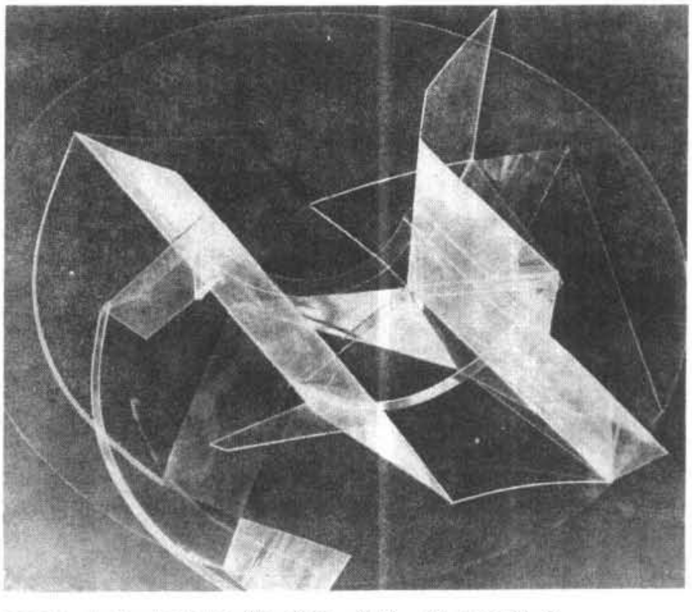


图504 加波《空间构成》1922 塑料 99.1×101.6厘米 藏地不明

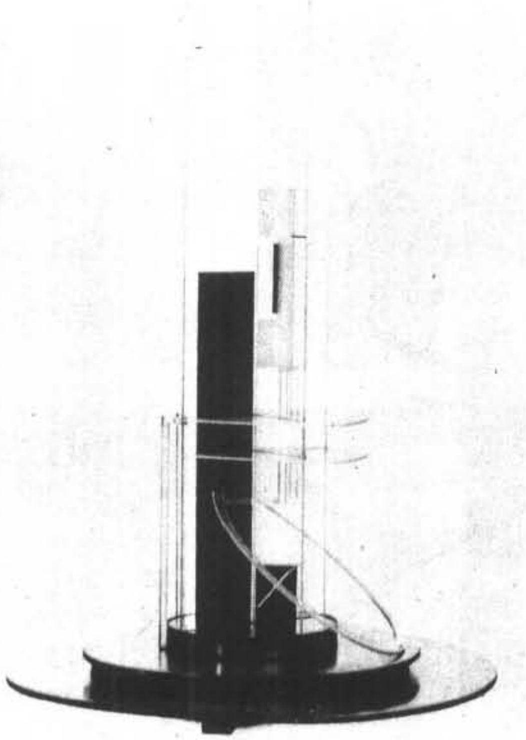


图 505 加波《柱子》1923 塑料、木头和金属 高 104.1 厘米 纽约 所罗门·R·古根海姆博物馆

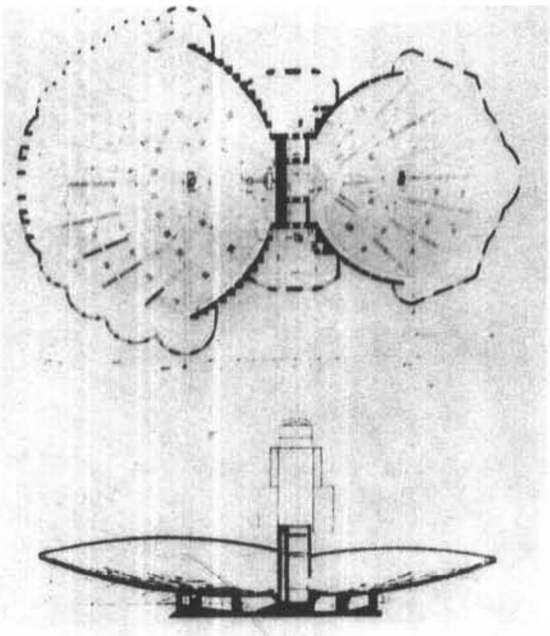


图 506 加波为苏维宫所做的设计 1931 线描 苏联藏

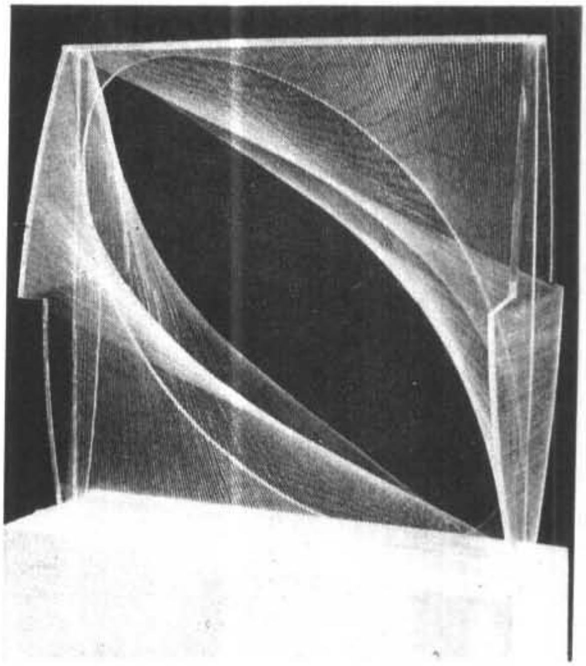
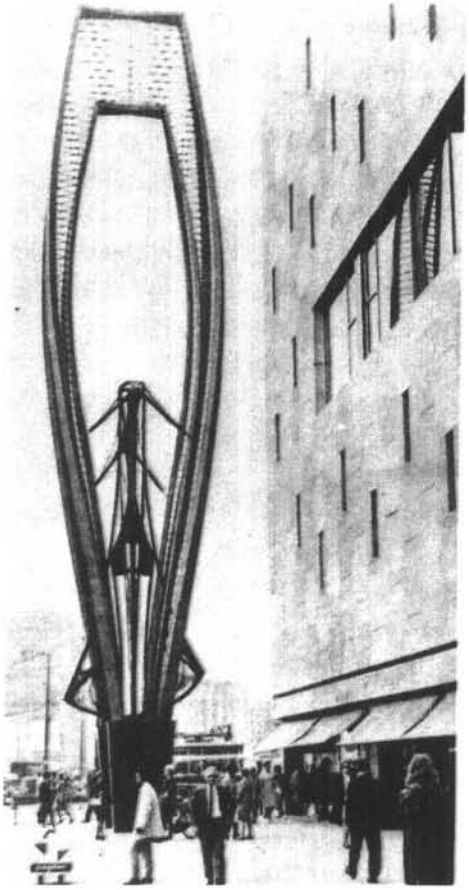
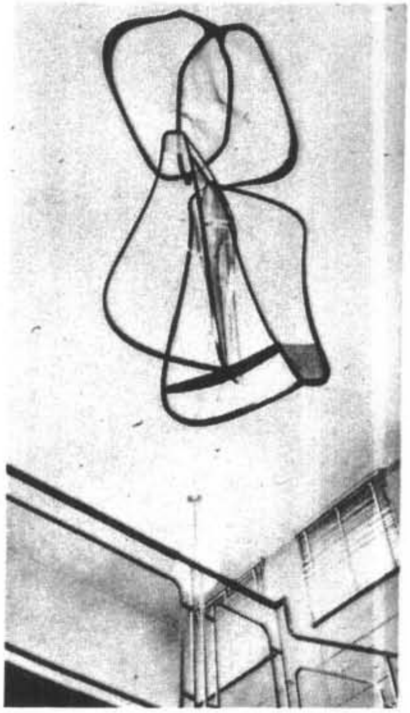


图 507 加波《线构成，变化》1942—43 塑料和尼龙线 62.2×62.2 厘米 华盛顿特区 菲利普藏

1920 年代在德国期间，加波正在新的方向和量度(dimensions)方面，提出造型中的构成。他为迪亚烈夫（Diaghilev，1872—1929，俄国芭蕾舞制作人艺术批评家）1926 年的芭蕾舞《凯蒂》(La Chatte）设计舞台布景；为苏维埃宫方案竞赛所做的设计（1931，图 506），是一种大胆的、有翼的钢筋混凝土建筑物。这位艺术家有时还搞石雕——它的作品本质上是体量(mass)，即用对照法来强调、更新并阐述他的雕塑思想，把雕塑作为无边无限和不可限制的空间。1932 年加波离开德国前往巴黎，在那里，他积极参加抽象·创造小组的活动，这个小组是为反对超现实主义而组织起来的。后来，他来到英国，从 1936 年一直到 1946 年。1946 年以来他住在美国。

加波在 1940 年代的重要革新，是设计了一种构成。他在连结起来的塑料薄板的框架上使用了绷紧的塑料绳网（图 507)。从这个结构中，





左图 508
加波
为鹿特丹的毕任柯夫百货商店所做的构成 1954—57
钢、青铜线，砂石基础
高 2590.8 厘米

右图 510
加波
《悬在空间中的构成》1951
烧黑的铝、塑料、金线、青铜网 钢丝 高 457.2 厘米
巴尔的摩艺术博物馆
塞迪尔·A·梅藏

他得到了雕塑中前所未有的透明的柔和感和轻盈感。不过他只有过一次较重要的建筑雕塑任务，即为鹿特丹的毕任柯夫百货商店设计纪念碑（1954—57，图 508，图 509）。虽然他只完成少量的各种规模的建筑构成，但是他还在继续为形式和表现的建筑做构成设计。加波在较大的构成中重新采用了钢构架，以更大的力度表明了相互穿插的轮廓。他成熟的雕塑实质是围绕、限定和包围空间，那空间被包围得天衣无缝，以至用一张照片并不能表现其全貌。《悬在空间中的构成》。（1951，图 510）高达 15 英尺（457.2 厘米）。这是一个丰富的构成，其中有铝、不锈钢、磷铜、卷起来的金丝线和塑料。这个构成悬吊在楼梯间中，从各个角度都可以观察得到。当观者走动时，它就随之改变外观和比例，而观者每走上一步阶梯，它仍然能保

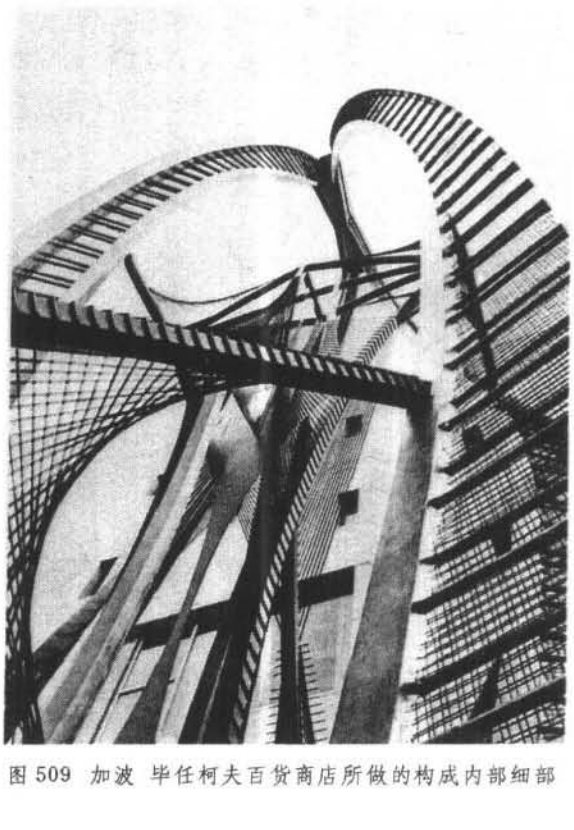


图 509 加波 毕任柯夫百货商店所做的构成内部细部

持着整体的和谐。

1920年代期间，加波的构成影响了德国的抽象雕塑，也对试验性的舞台设计、建筑、包豪斯学院的教学体系、特别是莫霍利－纳吉的体系做出了贡献。

莫霍利－纳吉（1895—1946）

莫霍利－纳吉是一位重要的教育家，是抽象艺术、构成主义、功能性的设计和建筑学的宣传者。他是匈牙利人，学过法律，在战争中负过伤，后来在漫长的恢复健康的时期里，开始对绘画发生了兴趣。1921年，他在杜塞尔多夫（Düsseldorf）认识了俄国抽象主义者李西茨基（见第〔220〕页）。通过李西茨基的影响，他立即又喜欢上了抽象艺术。

1922年，莫霍利－纳吉在柏林的俄国构成主义展览会上遇见了格罗皮斯。他给格罗皮斯留下了极深的印象，从此，格罗皮斯便把他留在魏玛的包豪斯学院当教授。直到1928年，他是一位把包豪斯学院的艺术概念运用到工业和建筑上去的重要理论家。后来他离开了包豪斯学院，定居在阿姆斯特丹和伦敦，搞绘画、写作、并且用各种手段进行实验。1937年，他在芝加哥成立了新包豪斯学院。这个学院变成了设计学院、现在是伊利诺理工学院的一部分。他写过两本重要的书，一本是《新视觉》，另一本是《运动中的视觉》。这两本书是包豪斯教育方法的主要文献。他那风格化的自传《一个艺术家的抽象》(英文版《新视觉》，见书目提要）是现代艺术家在工业和工艺方面寻求获得一个地位的最明确的声明之一。他首先是位带有相当表现风格的画家，然后他在伦勃朗和梵·高的素描里发现了绘画的意义。在他看来，这是超越表面现象意义的。通过与象征主义者和表现主义者的接触，他开始意识到直觉，并把直觉当成有力的造型手段。他继续进行试验，经历了现代艺术成就的全过程。到1921年，他的兴趣开始集中在要素上，支配着他余生中的创作表现。这些要素就是光、空间和运动。他探索透明和可展性的材料，以及抽象照像和抽象电影的可能性。

莫霍利－纳吉是创造光和运动机器的先锋。那些机器由反光的金属和透明的塑料做成，被他命名为光调节器(图511)。1920年代，他是搞机械化活动雕塑的主要先驱之一。自从1950年以来，这种雕塑已经普遍起来。莫霍利－纳吉还搞过抽象造型或构成的雕塑、光绘画(lisht paintings)、书画印刻作品和产品设计。他的作品数量多、范围广。但他的成就至今还未得到足够的评价。不过，他的教学，包括为工业设计、书画印刻设计、建筑和整个人类环境所搞的抽象绘画和雕塑的内容，已影响了整整一代艺术家、建筑师、设计师和各地的消费者。

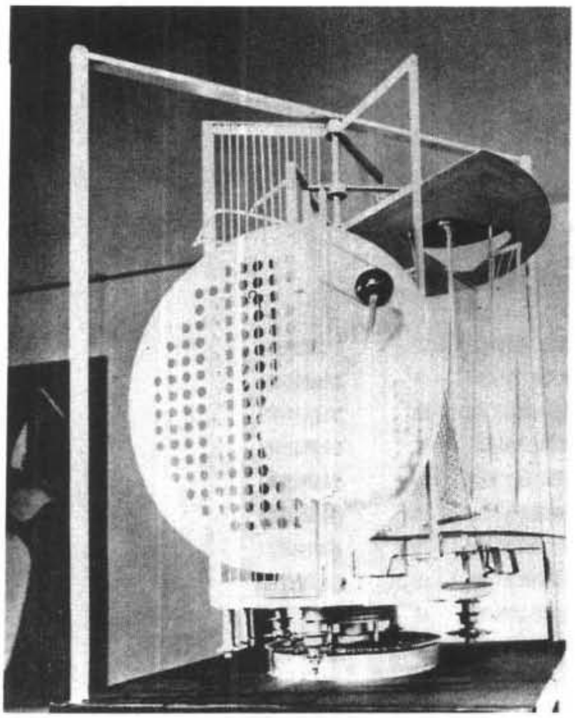


图511 莫霍利－纳吉《光－空间调节器》1922—30 金属和塑料 高151.1厘米 马萨诸塞 哈费大学 布希－赖辛格博物馆

艾伯斯（1888—1976）

伊顿离开包豪斯学院以后，艾伯斯和莫霍利－纳吉讲授基础课程，他们两人都根据自己的思想来教学。艾伯斯在德国进行广泛学习之后，来到包豪斯学院学习。同时他还搞基础课程的工作，教家具设计、素描和书法。直到1933年纳粹关闭了这所学院为止，艾伯斯一直在那里，后来他移居到美国。艾伯斯第一个把包豪斯学院的思想带到了美国。他主要是通过在北卡罗来纳的黑山学院（Black Mountain College）、哈佛大学、耶鲁大学和其它许多学院、艺术学校以及博物馆的工作、教学和讲学来传播包豪斯思想的。自从1933年以来，包豪斯思想在训练艺术家、建筑师和设计师方面，对这个国家产生了重要的影响。

艾伯斯对于几何构造内的光和色问题，终生抱有兴趣，这可能与他早年在彩色玻璃车间当学徒有关系。在他1920年代的玻璃画里（图512），人们可以看到从自由形式的玻璃碎片构图到呆板的矩形图案的过渡。 在这种图案里，每个彩色与所有其它彩条的关系，都是经过了细致计算的。玻璃的透明效果，还引导他去研究透视的幻觉，几何形状在幻觉中，发生了彻底的变形。这种处理手法，可以根据一幅画来做个总结。起初是1931年搞了一幅玻璃画，后来约于1935年，用蛋彩画进行了再创作。画的底子是黑色的、直的白线条围起了亮白和黑灰的色块（图513）。他在《不管直线》（见书目提要）一书中，准确地陈述了表面、垂直、纵深的视觉运动的许多变形，而这些变形，是由这些形象的激发而产生的。

这些实践和后来在光学和知觉方面的实践，是生根于立体主义概念的，即视觉的同时并置和碎面的概念。这些实践还根植于凡·杜斯堡、蒙德里安、马列维奇等人对非透视性绘画空间问题的探讨。李西茨基的普隆绘画（Proun paintings）具有特定的影响，他在画里，企图把透视的空间幻觉和立体主义以及抽象主义的处理手法重新统一起来。

1950年代和1960年代，艾伯斯停留在一种程式上，他称其为《向正方形致敬》（彩图135）。他在画里，无休无尽地探索限制在正方形里的一些彩色正方形的关系。经过精心设计的色彩与直线条的相互作用。以及它们的紧密关系，成为这位艺术家追求的主要东西。在他最后的四十年中，他的精力倾注在这些要素上。他对知觉的研究做出的显著贡献，主要体现在我们应该怎样看、怎样理解我们所看到的东西。他的科学理论和理性态度，表现在教学和写作之中。而这里有一个不易发现的事实，即他在研究过

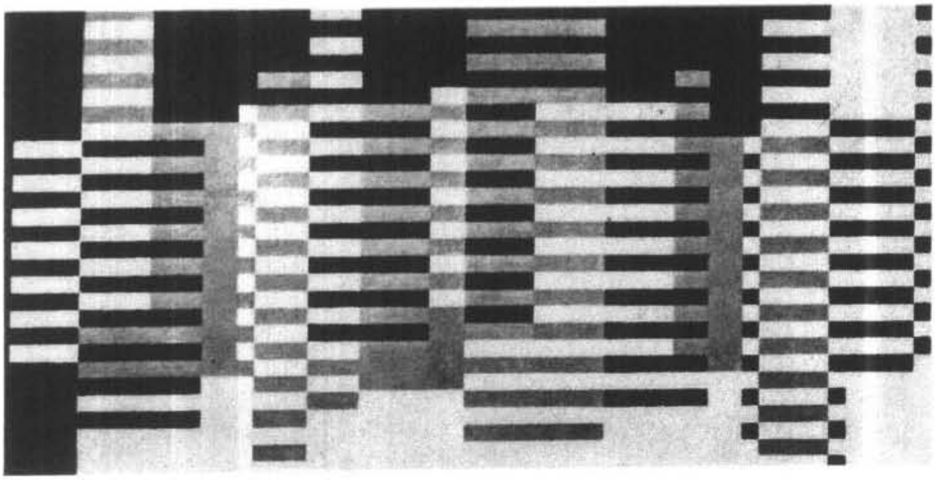
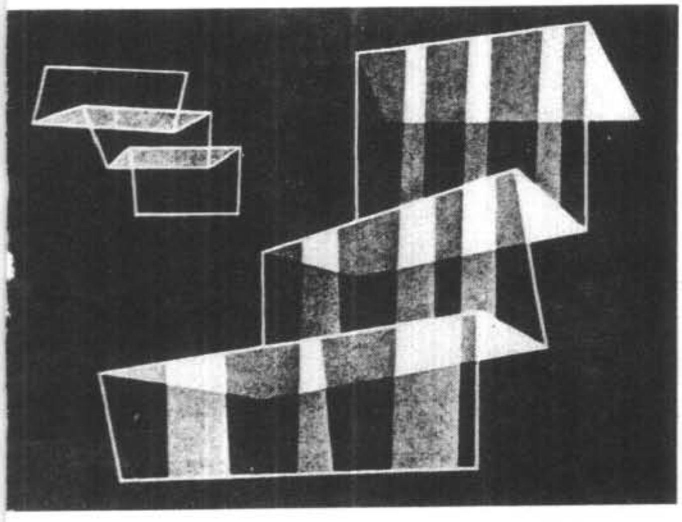


图512
艾伯斯
《城市》 1928
彩色玻璃
27. 9×55厘米
苏黎士 艺术馆

程中创造了一批重要的艺术作品实物。这些作品不但对几何抽象主义者和光效画家发生了影响，而且它们本身具有自己的美和价值。

然而，艾伯斯试验的重要性还在于那个声明，在于那个问题的最简单而明确的提法。他说："当艺术家在二度表面上，以直线、平涂的形状和色彩来创造一种幻觉的三度空间时，我们如何看待这个第三度?"艾伯斯的整个一生，在绘画、知觉、幻觉和绘画要素的相互作用方面，总是遵循这种态度的。

图 513 艾伯斯《跟随 1931 年玻璃画后的脚步》1935 蛋彩画 藏地不明



施莱莫（1888—1943）
贝林（1886 年生）
基斯勒（1896—1966）
拜尔（1900 年生）
包梅斯特（1889—1955）

1920 年代初，德国出现了一个机器画家和雕塑家的画派，他们的艺术既赞美机器，把它看作是未来的希望；同时又指出，在一种没有灵魂的机器社会里，人有可能会变成机器人的危险。

从 1920 年到 1929 年，施莫莱在包豪斯学院教舞台美术设计、雕塑和壁画。他的绘画，与许多流派有关，有契里柯古典原始超现实主义、卡腊和形而上画派、莱歇的机器立体主义、奥占芳和让奈亥的纯粹主义和贝林的机器主义。他从这些源泉里综合出一种个人的空间世界。有许多木头模特儿居住在里面，它们处于一种与世隔绝的永久催眠状态之中。施莱莫的作品还与十五世纪伟大的意大利壁画家有亲密关系特别是弗朗切斯卡（Piero della Francesca）和他那非个性的、雕塑般简化了的人物以及数学般精确的透视空间。他在《人物在空间里休息》（《休息的屋子》，1925；图 514）里，使用了文艺复兴初期透视绘画的方格图案地板，这地板逐渐消失在屋后白色矩形的开口里。中景里有两个人物在休息。前景中朦胧出现了一个僵硬的机器人背影，这个人物从地板一直顶到上面可见的天花板线。他的腿正好被正进入画面的大半个头的体量遮住了。从背面看的机器人物是个极大的特写。屋子的空矩形处于阴影之中，但向这个空间以外的白色空间处打开。它们提供了一种神秘感，这种神秘感，使人想起某种扰乱人心的戏剧的演出。《想象中的建筑 14 人小组》（1930，图 515）显然具有戏剧的影响，施莱莫的作品中常常出现这种情况。由于施莱莫是一位人物画家，因此，他返回到古典的文艺复兴，不能算是反对抽象的个人行动。他的雕塑，尤其是浮雕，突出了他的绘画的第三度空间的特点。他向抽象靠近，但总是或明显或含蓄地有一个人物。他的雕塑应归于阿基本科的装饰性、机械性传统，在《抽象的人物》（1921，图 516）里，很难得地取得了这种特征。

"机器"的主要代表人物是雕塑家贝林，他是十一月集团的奠基人之一。他受到过阿基本科的影响，1920年代初，阿基本科住在德国。在尝试过立体主义的雕塑以后，他创造了一些作品，其中人头或人物转变为机器形式。在他

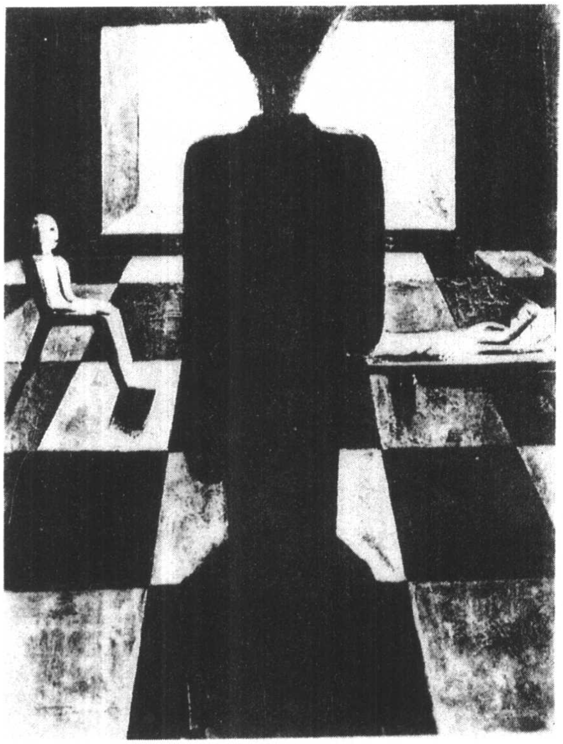


图 514　施莱莫《人物在空间里休息》(《休息的屋子》)
1925　109.9×84.8 厘米　伦敦　马尔巴勒美术有限公司

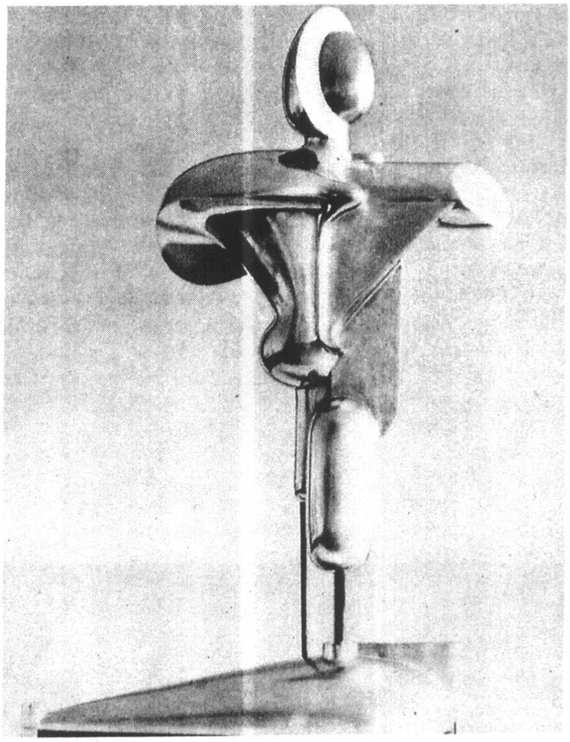


图 516　施莱莫《抽象的人物》1962　(根据胶泥原型，1921)青铜，107×67 厘米　斯图加特　弗洛·都特·施莱莫藏

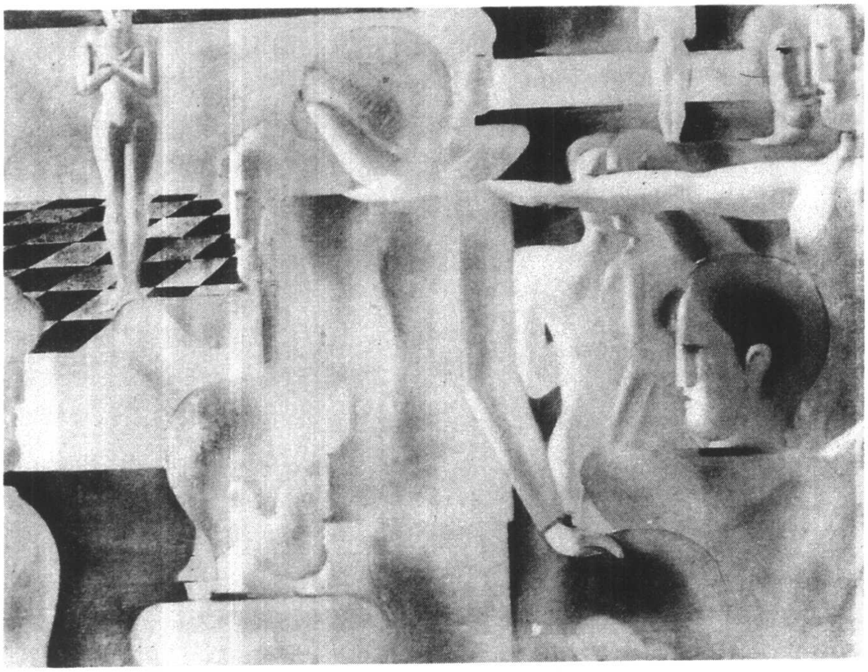


图 515
施莱莫
《想象中的建筑 14 人小组》
1930
布上油画、蛋彩画
91.1×120 厘米
科隆　沃尔拉夫—理查特兹博物馆

手中，机械的处理手法具有表现性而不是抽象性，这种性质点出了一个世界，这里的人已经变成了机器（《头》，图 517）。他用不同的媒介，把这种魅力以及对于机器社会的根本含意表现出来，在戏剧《R·U·R·》里尤为明显，该剧 1923 年写于柏林。剧中的布景是奥地利人基斯勒设计的，他是风格派的成员。1925 年，他为在巴黎举行的国际装饰艺术展览的奥地利展览，设计了一座空间里的幻想城市（图 518）。基斯勒于 1926 年移居到美国，作为一个建筑、雕塑和舞台美术设计的幻想家，继续进行发展。

拜尔主要是负责包豪斯学院印刷和书画印刻设计的车间工作。在纳粹的统治下，他设法在柏林得以生存，成为一位商业艺术家和设计师。直到 1938 年他才得以移居美国。从那时起，他在纽约开始了成功的生涯，后来他在科罗拉多洲阿斯本（Aspen）的家里继续绘画，并成为书画印刻设计师和建筑师。

包梅斯特和施莱莫一样，是斯图加特学院赫尔策尔（Adolf Hoelzel）的学生。瑞士画家迈耶—阿姆登（Otto Meyer-Amden，1884—1933）的朋友。赫尔策尔的有关数学符号的神秘思想，使这两位年轻的艺术家都受到影响。第二次世界大战以前，德国极个别的画家探索过自由抽象的可能性，包梅斯特就是其中比较重要的一位。起初他受到立体主义和纯粹主义的影响，但是他附加了一种质感要素，用砂子和胶泥以雕塑手法来搞他的表面。逐渐地，他的机器形式中出现了自由形式。到 1930 年代初，那些表现人物的形式已带上了有机形状，这是受了米罗、偶尔是受了克利超现实主义绘画的影响（例如：《石头花园一》，1939，图 519）。在纳粹统治期间，他继续秘密地绘画，把自己的思想往更自由的抽象发展（带有无从捉摸的形象暗示的表意符号）。这些符号是来自艺术家的想象，但是，它们是基于原始人的艺术（《击鼓》，1942；彩图 136）。

施莱莫的情况和包梅斯特不一样，施莱莫的不幸是，纳粹专政时期一直呆在德国，并于 1943 年默默无闻地死去。他和贝林也不一样，贝林于 1933 年来到土耳其，并被学院派所湮灭。而包梅斯特却成为战后一代德国艺术家的英雄之一。虽然他的作品属于抽象、有机的超现实主义领域，然而即使在最困难的情况下，他的绘画也能够保持一种个人的、奇妙的表达方式（图 520）

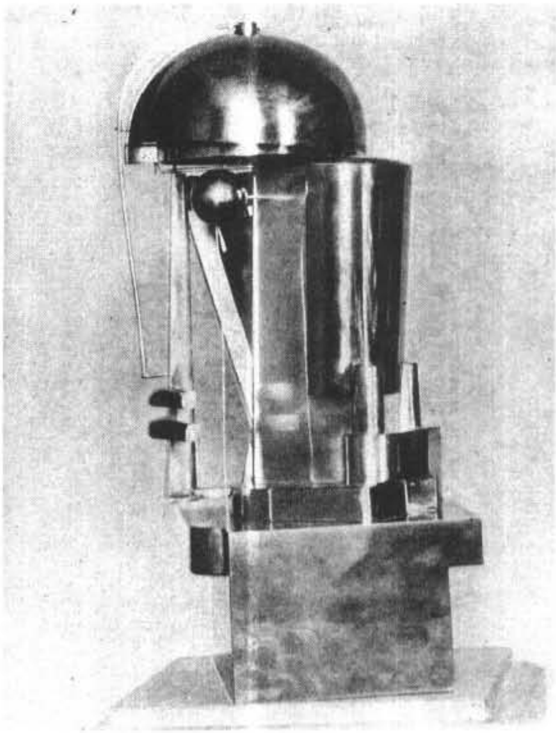


图 517　贝林《头》1923
青铜　高 38.1 厘米　纽约　现代艺术博物馆

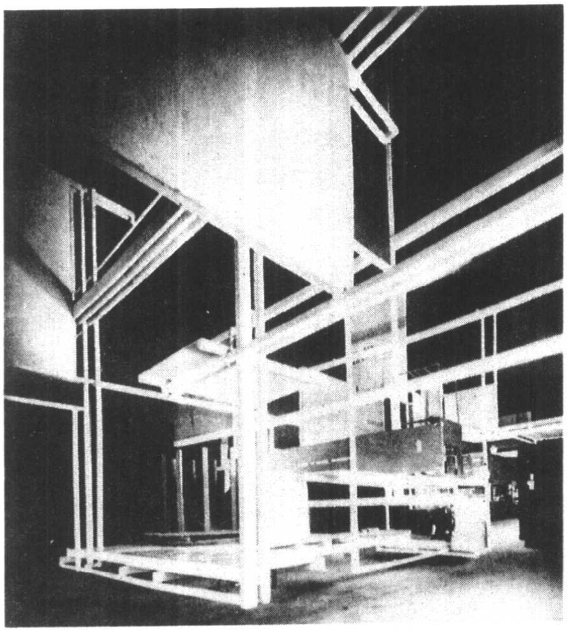


图 518　基斯勒空间里的城市模型，1925

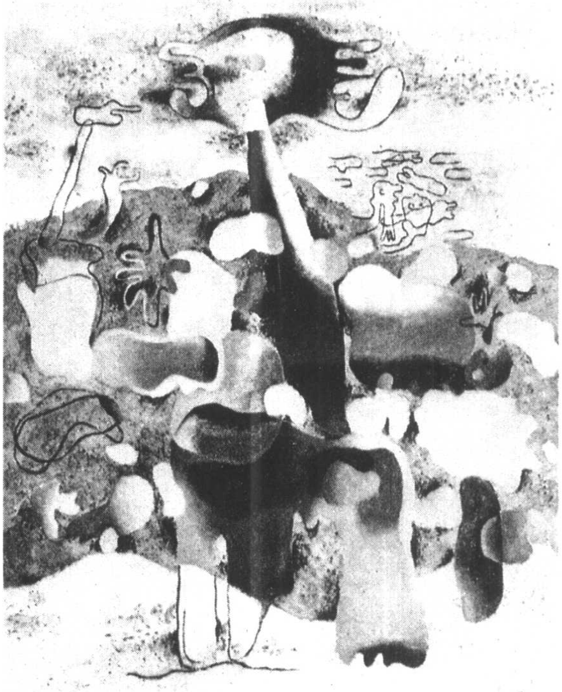


图 519　包梅斯特《石头花园一》1939
100×81 厘米　期图加特　费利西塔斯—卡洛·包梅斯特藏

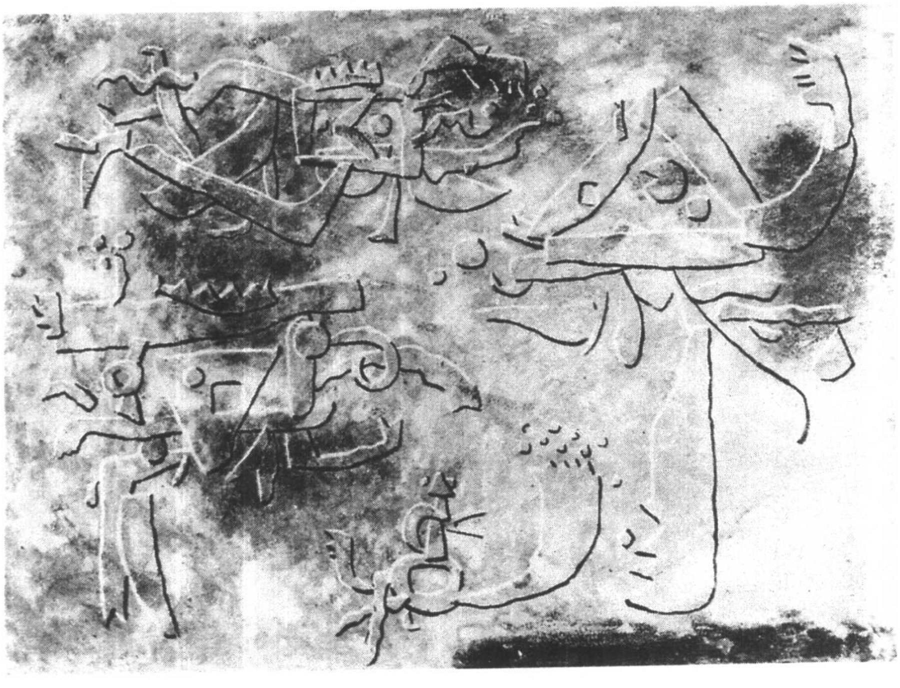


图 520
包梅斯特
《向罗杰姆·包斯奇致敬》
1953
组合板上油画
101×150 厘米
斯图加特　费利西塔斯—卡格·包梅斯特藏

第十七章　1920年代至1930年代的巴黎绘画

第一次世界大战结束之时，巴黎恢复了世界艺术中心的位置。虽然许多艺术家参加了法国军队，但战争期间艺术活动仍在巴黎继续进行。一部分原因是几位较年长的大师仍在活动，另外就是来自中立国家的外国艺术家，可以不参军，比如象毕加索和格里斯。参加战争的勃拉克、莱歇、梅占棋（Metzinger）和德兰也回到了巴黎。勃拉克于1915年身负重伤，直到1917年才重新开始绘画。杜桑一维龙和雕塑家高迪埃一布泽斯卡（Gaudier-Brzeska，从英国返回）被杀害了。批评家阿波利奈尔死于1918年的流行性感冒和重伤后的并发症。

战后早期的毕加索

第一次世界大战期间，毕加索的生涯本身说明了那些年里所发生的许多事件。在发现和试验分析立体主义、拼贴、以及创始了综合立体主义之后（1908—14），曾经有几年停顿，毕加索在这个期间把立体主义当做装饰或幻想表现主义的目的（见《绿色的静物》彩图46，《一杯苦艾酒》图232）。随后，在1914年到1915年期间，他突然开始画一系列写实的肖像线描。他那敏感的、甚至优美的线条技法，使人想起他长期以来对安格尔素描的崇拜（《沃雅》1915，图521）。在战争年代和1920年代初，还可以看到有一部分法国画家回到现实主义形式的趋势，其中有德兰、弗拉芒克和杜飞。他们原来和野兽派或立体主义有联系。

人们百折不挠地追求新风格，已花了五至十年的功夫。作为这些运动的反作用力，出现了回归自然的情况，这是可以理解的。二十世纪期间，经常重复这种模式，这在艺术史的各个时期都是有案可稽的。不过，毕加索的现实主义素描和后来的现实主义绘画，并不是用来反对立体主义的，而是一种净化，是在重新研究其本质。无论如何，1920年代初，他在从事立体主义试验的同时，也并没有放弃现实主义和古典主义的素描和彩绘。

1917年毕加索同意跟贾图去罗马，但是有点勉强，因为他讨厌旅行，或者说不愿打破常规的生活秩序。这次罗马之行，是为迪亚烈夫的俄国芭蕾舞团的新芭蕾舞剧《游行》设计舞台幕布、布景和服装（图522），这就又把他带回到了戏剧界。戏剧界和马戏团是他早斯所喜爱的，而且还给他的蓝色时期提供了题材。迪亚烈夫有召集当代最伟大的试验艺术人材的天才，《游行》的上演便是显著的一例。除编剧贾图和毕加索之外，作曲是塞蒂埃（Erik Satie），舞蹈动作的设计是马辛（Léonid Massine）。这个芭蕾舞剧是讽刺戏剧界的。它的主题，一方面是温和的人性和音乐、舞蹈者的和谐之间的象征性冲突；另一方面则是机械立体主义经理人员不可一世的力量和音响效果震耳欲聋的噪音之间的冲突。它把真实与幻想搅混在一起，致使阿波利奈尔在他的纲领里醒目地启用了“超现实主义”这个词。这是用这个术语来描述艺术形式的第一批记录之一。《游行》包含的这些令人震动的要素，当时苏黎世的达达主义者也正在探索着。它还包含了平凡和幻想要



图 521　毕加索《昂勃罗瓦·沃雅》1915
纸上铅笔画 46. 7×20. 5 厘米 纽约 大都会艺术博物馆 伊莱沙·惠特尔西藏（1947）

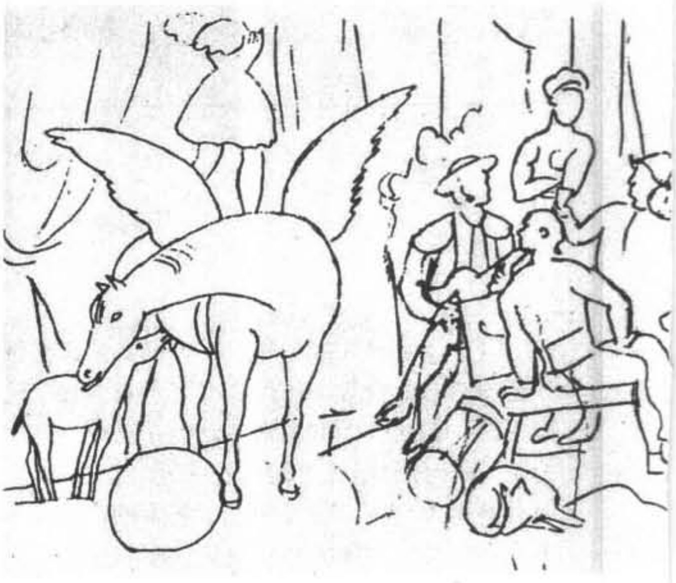


图 522　毕加索《游行》幕布习作 1916—17
铅笔画　20×27.6 厘米　藏地不明

图 523　毕加索《伊格尔·斯特拉文斯基的肖像》1920
铅笔画　61.6×47.6 厘米　美国　私人收藏



素的对比，象契里柯在他绘画中所采用的那种对比。

毕加索重新热爱起他早期喜欢过的意大利喜剧里的人物，及其后裔——法国马戏团里的人物。白衣丑角、滑稽角色和乐师，又成为他的一个中心主题。在他看来，戏剧和音乐的世界呈现了一片新气象，结果画了一些极为堂皇的肖像（《斯特拉文斯基》，图 523）和人物素描，特别是一些轮廓优雅而又精练的裸体构图（《浴女们》，1918；图 524）。

在战后初期的阶段里，毕加索以不同的态度对立体主义和表现进行试验。后者最纯粹的古典风格，反映在 1923 年以前的线描里。那些线描画，具有公元前五世纪白底希腊瓶画的鲜明特征。1920 年，他已经以这样的线描画来体

现希腊和罗马的特定题材，此后他便继续探索这类题材。同年他还画了一些彩色画，而且往往幅面较大。在这些画里，他的古典概念带有不同的和纪念性的气质。1919 年，他在一幅小型彩色画《沉睡的农民》(图 525) 里，第一次表明了这一情况。画面的构图十分紧凑，两个正在休息的形体结实的农民，严谨地构成一体。在其后的三、四年中，他在绘画里追求的是这种手法。在 1930 年代早期的雕塑中，他继续保持着这种手法。好象在用平涂的、倾斜的立体主义平面进行工作的那些年里，已经形成一种要搞雕塑或体量的强烈要求。人物的面部被简化了，具有罗马的粗手法，而不是希腊雕塑的手法。当毕加索把人物置于风景前面的时候，他就把背景简化，并强调正面化，倾向于封闭空间，而不是开敞空间。这样，高浮雕的效果就被完全保持下来了。通常这些人物都展现出古典的恬静，但如果要有吵闹的行动，毕加索便把它们置于狂暴之中，为这种行为增添了一种梦幻的特征，就象《赛跑》(1922，图 526) 里所展示的一样。这些画的色彩与其古典风是同源的，是明亮而欢快的 (淡蓝、淡红和生品红色调子)。我们应该记得，粗大结实的人物构图，在毕加索的生涯中是屡见不鲜的。1906 年—1908 年，是他的原始主义和原始立体主义作品时期，他在此期间画出了这样一批结实、原始、而富有力感的绘画 (见图 208)。

到 1923 年，希腊—罗马阶段已告结束，毕加索继续以古典的意向画了两、三年画，不过这时带有的是一种近乎公元前五世纪雅典精神的抒情古典主义。《排箫》(1923，图 527) 就是这个阶段的杰出作品之一。画中的那两位青年虽然粗壮，但却是健美的运动员，原始的音乐把





上图 524
毕加索 《浴女们》 1918
纸上铅笔画 23.5×31.1 厘米
马萨诸塞 哈佛大学 福格艺术博物馆 米塔和保罗·J·萨克斯遗赠

下图 525
毕加索 《沉睡的农民》 1919
水粉画 31.1×48.9 厘米
纽约 现代艺术博物馆 艾比·奥尔德里奇·洛克菲勒基金

他们迷住，使他们沉浸在遥远而又奇妙的世界里。在同一时期的其它作品中，有目共睹的是还有一种更加优美和抒情的特征，把我们带回到毕加索的第一古典时期，即玫瑰红时期。渗透在这些绘画（例如，《戴蓝色面纱的女人》，1923，图 528）里的深沉而温柔的情感，是出自他对幼子保罗（Paul）的深情。毕加索把保罗的童年，画在二十世纪一些最使人愉快的儿童画之中。到 1925 年，这个第二古典阶段以人物画而告终，在其后十年中还经常发生，古典的母题仍然在静物中出现。在战争中发展的古典式线描（应当强调一下，他又恢复了玫瑰红时期的绘画风格）以这种或那种形式，继续出现在他的作品中。取自希腊或罗马神话的特定主题，在线描画和版画中也从未间断。属于第二阶段的画有《涅索斯和德亚尼拉》（1920，图 529），它描绘的是半人半马的怪物强夺赫拉克立斯（Herakles）之妻德亚尼拉的情景。毕加索非常喜爱这个主题，他用铅笔画、银笔画、水彩和蚀版画都表现过它。那表现性的线描，还恢复了他对书画印刻艺术的兴趣，尤其是对蚀版画和石版画的兴趣。他在绘画生涯的初期，曾经搞过版画，在早期立体主义阶段和战争年代里也搞过一些。从 1920 年代初开始，版画制作就已经成为他的作品的一个主要方面，应该说他是本世纪最伟大的版画制作者之一。

1920 年代初，毕加索还搞过几幅简直是怪诞费解的人物画，最离奇的一幅当属《在海边》（1920；错标为 1923；图 530）。这张画的主题和明亮而简单的色彩是古典式的，三个裸女在海岸上斜倚着或嬉戏着。艺术家将人物进行了奇异的变形，尤其是那个跑着的和站着的人物。它们预示了毕加索下一个阶段或超现实主义阶段的到来。

在 1915—1925 年十年期间，毕加索还画了些重要的立体主义绘画，这是他的艺术中使人难以置信的一面。1914 年到 1915 年，他在搞了立体主义绘画的多彩装饰之后（包括点彩、工



图 526　毕加索《赛跑》1922
木板上蛋彩画 32.7×41.3 厘米 艺术家的遗产



图 527　毕加索《排箫》1923
203.8×173.4 厘米　艺术家的遗产



图 528　毕加索《戴蓝色面纱的女人》1923
99. 7×81. 3厘米　洛山矶县艺术博物馆
乔治·加德·德西尔瓦夫妇收藏

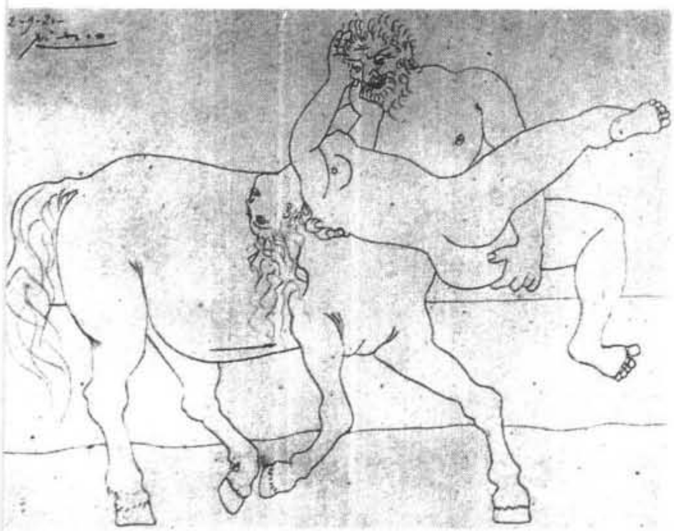
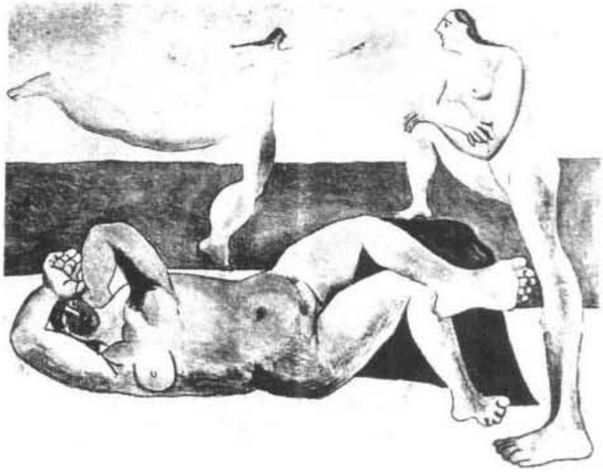


图 529　毕加索《涅索斯和德亚尼拉》1920
铅笔画　21×26厘米　纽约　现代艺术博物馆

图 530　毕加索《在海边》1920
木板上油画　81×100厘米
费城　乔治·弗里德兰藏



笔和应用质感等作法，见《法国，万岁》1914；图531)，1916年到1918年的立体主义绘画，重又回到一种更加严肃的绘画中去，平涂的图案更加简化，往往以人物为主（《丑角和小提琴》1918；图532)。同时，他还用现实主义的手法表现过这个主题．他是那样喜爱这个主题（《白衣丑角》1918；图533)。从包含人物的一些构图中，逐渐引伸出两幅《三个音乐家》(1921)。这两幅作品都是立体主义传统的杰作(彩图137、138)。三个人物坐在一排，呈正面形象对着一堵围起来的后墙，同时被受限制的前景固定起来。这两幅画也有许多不同之外，一般地说费城那幅更为错综复杂，在形式和色彩上也更富于变化；纽约的这幅则比较简单、阴沉。从这一点来看，它们是对立体主义传统做出的极好总结，不过它们也体现了某种新的东西。这三个面具似的神秘人物，不只是平涂色形的组织和排列，以产生一种大胆而又和谐的统一，它们是些精灵。它们并不太象意大利喜剧中快活的音乐家，倒象是进行恐吓的法官，由它们来扮演音乐家的角色，是一种欺骗和嘲弄。

也许还可以用其它方法来理解这些人物，不过，它们是作为明确的人物出现的，这一点很有意义。因为立体主义呈现出表现主义或幻想的特征，这种特征给它增加了一个新的量度，并且改变了它的本质。

为了对绘画空间做出新的探索，毕加索在其它方向里采用了立体主义，它涉及到抛弃其分析方面的净化性。1919 年，他在一个开着的窗户前的桌子上（例如图 534），搞了一连串静物习作，在这些习作里，问题的重点似乎在于通过重新采用透视深度，加强色彩和使用曲线形状，来扩大立体主义的语汇。结果，1924 年和 1926 年间，在立体主义的历史上，产生了一系列色彩最丰富、空间最复杂的静物画。《曼陀林和吉他》(1924，彩图 139)，说明了他能够极好地控制立体主义的全部要素和透视空间。这幅画的中心位置被有特征的立体主义静物所占桌上的曼陀林和吉他，缠绕扭结在一起，它们被包含在抽象色彩形状的大曼陀林之中，有鲜明的红色、蓝色、紫色、黄色和映衬着更加柔和但仍然鲜艳的泥土赭色；桌布的色彩五彩缤纷，图案变化有致，屋子的角落和开着的窗子，由复杂的倾斜墙面和消退的透视线条组成，它们产生许多深度的幻觉，然而，这种深度，似乎又不断地回到原状，转换成平涂的色彩平面。毕加索违反了早期分析立体主义的准则，加速了空间变形的过程。就此而论，占统率地位的要素，是整个绘画空间的动势。这里，空间具有一种最明确的样式，但和超现实主义的样式完全不同，它成为画面上可理解的表现样式。

回想那开着的窗子的主题，其范围十分有趣。前面往往有一张桌子、静物或人物。马蒂斯曾经也喜爱过这种主题。其实，通过这个主题，人们可以追溯出毕加索从野兽派的色彩到立体主义的简化，战争末期又回到东方的、色彩丰富的曲线形图案。也许马蒂斯 1914 年画的《开着的窗子，科利乌尔》，是他的一幅最抽象的画。它是一幅平涂色彩平面的作品，四种色



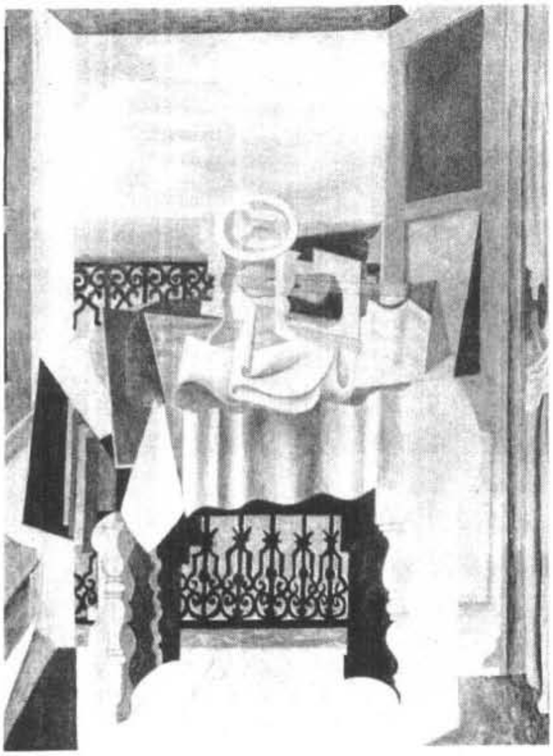
图 531　毕加索《法国，万岁》1914
54×65.1 厘米　芝加哥　利·B·布洛克夫妇藏



图 532　毕加索《丑角和小提琴》1918
142.2×99.7 厘米　纽约　私人收藏



图 533 毕加索《白衣丑角》1918 92.1×73 厘米
纽约·现代艺术博物馆 萨姆·A·卢易森遗赠



彩，蓝色、黑色、灰色和绿色的平面被排列在垂直的矩形中；底部一个水平的黑灰色矩形，形成了基线；并与浅灰色的垂直平面呈对角连结，它用最简约的手段，来表示整个绘画透视的深度。这幅僵硬、抽象、严肃的绘画，说明了马蒂斯在战前和战争初期，对立体主义几何性的探索。（在这同一时期，毕加索和勃拉克正把他们的立体主义绘画带到洛可可装饰的极点）。

马蒂斯在对立体主义做了短暂的、富于个性的探索以后，在战争即将结束之际，又回过头来描绘他所熟悉的画室角落。他的调色板色彩鲜艳，线条富于装饰性，由于对立体主义的探索，结果加强了建筑式的结构，不过和他在塞尚以及印象主义传统上所形成的处理手法，没有本质上的区别。马蒂斯的作品，象《在尼斯画室里的静物》（1923，彩图 140），和毕加索题材类似的当代作品之间有某种联系，因此可以相信，毕加索曾一直在注视着马蒂斯；可是毕加索的处理手段却又截然不同，他是基于立体主义的。

毕加索在 1920 年代中期的某些立体主义静物画里，把古典的胸像当做母题，说明艺术家在同时并举，探索古典的纪念性和理想主义。有时，胸像暗示了一种不同的表达形式和神秘的特征，如《画室》（1925，彩图 141），类似于契里柯对古典母题的使用。在这个时刻，超现实主义已作为有组织的小组出现了；毕加索本人也立刻开始探索梦幻的领域。

战后年代的勃拉克

勃拉克和毕加索于1914年分道扬镳，此后，就再也没有恢复在立体主义岁月里的亲密关系。勃拉克在战时服兵役，并身负重伤，慢慢好转之后，于1917年秋回到巴黎。巴黎的情形

图 534 毕加索《窗前的桌子》1919
水粉 34. 9×24. 8 厘米 私人收藏

已是今非昔比了。毕加索在意大利，其他立体主义或野兽派先驱们都成了一盘散沙。不过格里斯还在巴黎，他的画风给勃拉克留下了印象，并启发他再次努力寻找自己的道路。从 1917 年到 1918 年，他的第一批绘画表现出在宽大、统一的色彩平面中，以点彩的平面作重点强调。线条结构简化成几何形状，表现出格里斯的作风（《弹曼陀林的女人》1917；图 535）。到 1918 年和 1919 年，一种新的、有个性的综合立体主义的绘画趋势开始明显地出现在一系列的绘画作品中，《咖啡酒巴》（1919，彩图 142）就是其中一例。它是勃拉克在后来二十年中表达风格的文献，所以值得仔细研究。这幅画高而有些窄，勃拉克在初试立体主义期间，曾喜欢过这种形状（见彩图 44），现在他以一种更有纪念性的尺度，对它开始加以利用。画的主题是静物，其中有吉他、烟斗、杂志和五花八门的物体，它们竖着堆在一张大理石面的小基座桌上，这种桌子的法国名字叫独脚小圆桌（gueridon），它多次出现在后来的绘画作品中，其名字也和画联系在一起。桌子的摆法，就象法国咖啡馆前人行道上的摆法，人行道的钻石形铺面砖，标出底部，《咖啡酒巴》标在顶部，有可能是画在咖啡馆的窗子上。各种各样象征环境的要素，被一种水平的绿色矩形图案集中在一起，矩形中有橙黄色点。绿色的矩形排列得就象平行于画面的建筑骨架。和勃拉克战前的立体主义绘画相比，这幅画更有幻觉深度和真实环境感，尽管它与毕加索同年所画的窗子接近。而且，虽然它的色彩丰富，然而勃拉克对于质感的感觉，却比任何时候都更加明显。它的整个效果可以使人想起，他们二人在早期合作的时候常用的柔和色彩调子，不过比毕加索的更为柔和。也许这就是他们成熟期的区别所在。毕加索的处理手段是试验性的、多样化的，而勃拉克却是保守的、深入的，还在继续研究立体主义的初级课程。1920 年代，他迈出了最关键的一步，回到自己的古典人物绘画形式。他的色彩却仍然保留着分析立体主义的灰色、绿色、褐色和赭色。在后来整个的生涯中，他不时地在鲜亮纯粹的色彩上一试身手。但是，当他这样做的时候，人们总是到感到有某种变灰了的红色和黄色，缓解了色彩的冲突，呈现出和谐的调子（《红、蓝吉他》1930，图 536）。1919 年左右，勃拉克风格的主要特征是强调质地感。在这种特征中，早期立体主义的有棱角的几何形，开始消散成一种有机形状的全流体图案。

1920 年代初，这种风格在人物画里得以表现。勃拉克和毕加索在古典人物画里所做的完全一样，似乎也抛弃了立体主义。勃拉克的彩绘和素描，同毕加索的安格尔式轮廓线描，以及雕塑般体量的古典绘画相比，其不同之处，又是在于勃拉克适于绘画艺术性。在《裸女和水果篮》（1926，彩图 143）中，人物以非常敏感



图 535　勃拉克　《弹曼陀林的女人》 1917
92.1×65.1 厘米 法国 鲁贝·让·马塞瑞尔藏



图 536　勃拉克《红、蓝吉他》 1930
128.9×73 厘米　纽约　私人藏



图 538　勃拉克　《静物：日光》 1929　114.3×147.3 厘米
华盛顿特区　国家美术馆　切斯特·戴尔收藏

图 537
勃拉克　《裸体》 1924　纸上铅笔和粉笔　38.1×66
厘米　费城艺术博物馆　路易斯·E·斯特恩藏

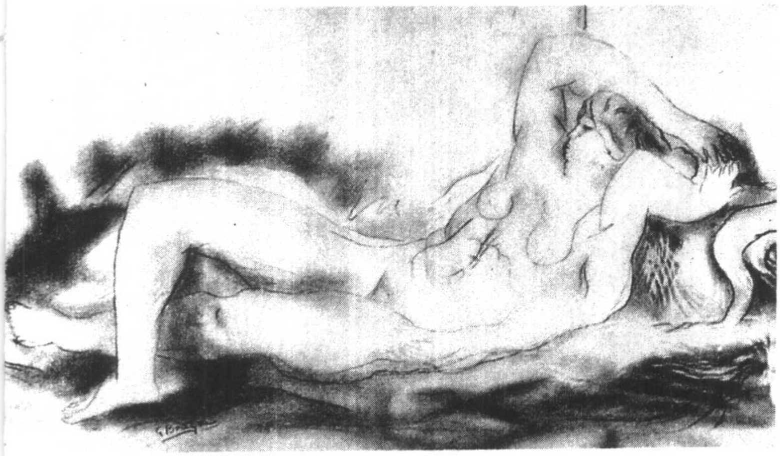




图 539　勃拉克　《人物》 1920
胶泥　高 19.7 厘米　菲力普·D·
威德尔博士和夫人藏

的女性美，飘浮在有限的绘画空间。这是一幅中间色调的混合构图，松散、流动的人物轮廓线，确定了那些中间色。勃拉克在1920年代的彩绘和人物素描中，脱离了早期立体主义的刻板性，而且为后来1920年代和1930年代的立体主义设计趋于丰富的画风开辟了道路（《裸体》1924，图537；《静物：日光》1929，图538）。

1920年代，勃拉克还开始制作一些小型雕塑，反映出他对古典人物的兴趣，而且往往含有一定程度的立体主义几何形状（图539）。在1920年代后期，他从诺曼底的夏天获得了灵感，不时回头搞一种点彩的风景。调子虽较低，但使人想起他最早期的某些野兽派作品（《峭壁和渔船》1929，图540）。在他稳定而富于内省的前进中，有过最大的戏剧性变化。这个变化是发生在1930年代初。在希腊瓶画的影响下，他创造过一系列线描画和雕版画，且具有不间断的轮廓线（《海格立斯》1932，胶泥雕刻，图541）。这种平涂的线条风格还贯穿在这个时期的新的严肃的绘画里：即艺术家和模特儿或只是画室里人物的场面（《画家和模特儿》1939，彩图144；《女人和曼陀林》1937，图542）。这些作品展示了勃拉克一生中某些最富于变化的效果。色彩柔和，丰富而激发美感；静物（彩图145）和阴暗的内景被昏暗的人物所控制，浓郁的色彩渗透了局部，画面充满着一种孤独的神秘感。勃拉克在最后的成熟期里，增加了一种浪漫的装饰性要素，高度概括地详述他一生的瞑思苦想，不过他没有丢掉任何标志他生涯的那种束缚力和控制力。

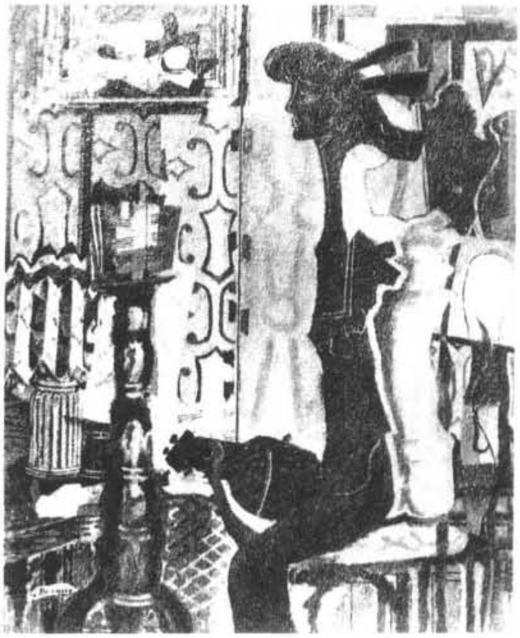


图 542　勃拉克《女人和曼陀林》1937
130×97.2 厘米　纽约　现代艺术博物馆　西蒙·古根姆夫人基金

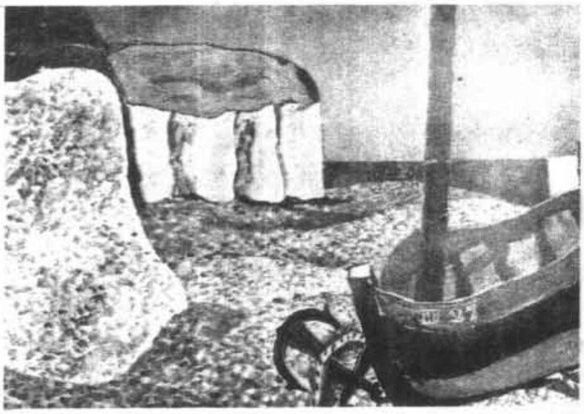


图 540　勃拉克《峭壁和渔船》1929
33×45.7 厘米　纽约　私人藏



图 541
勃拉克
《海格立斯》
1932
胶泥雕版画
27×21 厘米
巴塞尔
私人藏

第十八章 超现实主义

在 1917 年，阿波利奈尔（Apollinaire）把他自己的戏剧《蒂丽西亚的乳房》（Mamelles de Tirésias）和迪亚烈夫（Diaghilev）的芭蕾舞《游行》（Parade），称作超现实主义的东西。此后，这一术语就让布莱顿、艾吕雅和其它一些巴黎《文学》杂志的撰摘人叫响了。但是，作为文学和艺术运动概念的超现实主义，一直到达达派在巴黎终结的时候，才正式称呼的。

第一次世界大战之后的头几年，法国的一些作家，开始尝试搞出一种非理性的美学程式，这种思想出自林堡（Arthur Rimbaud）、劳特利蒙（Comte de Lautréamont）、贾里（Alfred Jarry）和阿波利奈尔。他们在达达派里寻找答案，后来汇集于巴黎。布莱顿参与了扎腊、毕卡比亚和杜桑出版的《达达会刊》（Bulletin Dada）1919 年 2 月版，并加入了从 1920 年到 1922 年的其它一些达达派杂志和宣言。在同一时期，还举行了毕卡比亚和恩斯特的展览，布莱顿为后者写了前言。到 1922 年，布莱顿在求知方面渐渐对达达派失去了幻想，转而觉得受学院的训练和搞学院派的东西也许是正当的基础。他反对在蒙太根（Montaigne）美术馆举行的大型达达派展览，并且领头造反，分裂了巴黎的达达会议。但是，他和苏波（Philippe Soupault）搞到了一起。1922 年在他所写的名为《磁场》的一篇超现实主义文章里，探索了“无意识写作”（artomatic writing）的可能性问题（某些无意识写作，亦称自动写作，早在前三年左右就已经搞过了）。

1922 年以后，布莱顿担任《文学》杂志的主编，逐渐扩充他的作家老班底，增加了许多在作品和态度上与他本人极为接近的艺术家。毕卡比亚搞诗歌、格言和封面设计。曼·雷实验他所谓的“直接投光印图”（rayogram）的抽象摄影（abstract photagraphs），此外还有恩斯特。艺术家和作家们，继续探讨无意识写作、神秘诗歌、梦中世界和弗洛伊德的潜意识〔S. Freud，弗洛伊德，1856—1936，精神分析派心理学派创始人〕。这个小组定期在布莱顿或艾吕雅家里聚会，有时去他们喜欢的咖啡馆。他们讨论劳特利蒙、林堡或贾里等当代艺术家的意义，讨论在绘画和诗歌中奇异性、无理性以及偶然性的含义是什么。从这些集会里，形成了 1924 年布莱顿的《超现实主义宣言》，并且给超现实主义下了定义：

> 超现实主义，名词，阳性，纯精神的无意识行动（automatism），运用这种无意识行动，以口头或者文字的方式，去表达思想的真正机能。思想所发出的指令，不受理性的任何控制，没有任何审美上或道德上的偏见。
>
> 百科全书。哲学条。超现实主义的基础在于：确信一向受忽视的某种联想形式的超现实性，确信梦幻万能，思想不受任何支配而自由活动。这就使得所有其它的精神机构得到永久性的毁灭，以此来取代这些精神机构，解决生活中的主要问题。

这个定义所强调的是文字，而不是造型的形象，也不是绘画和雕塑。这个运动受到诗人、文学

批评家的支配。他们认为，自己是林堡、劳特利蒙和贾里的后裔。同时，布莱顿是一位严肃的学者、弗洛伊德的门徒。从弗洛伊德的教导中，他懂得了，对诗人和艺术家来说，，梦幻和潜意识的超现实主义见解的中心思想含义是什么。他设想，超现实的状态，是一个得到启示的瞬间，在这一瞬间里，人们解决了梦幻和现实之间的矛盾和对立。1930年，他在第二个超现实主义的宣言里说："就思想而言，存在着某一个点，在这一个点上，生活与死亡、现实与想象、过去与未来、可言传与不可言传、高和低，不再当成矛盾来理解"。

对艺术作品的构成而言，或者进一步对一位艺术家而言，机遇、任意和巧合等方面的因素，达达主义者已经探讨了好几年了，并且已为进一步地研究打好了基础。超现实主义的纲领，所流露的是需要革命，革旧势力和旧哲学的命，反对老的政治家、哲学家、诗人和艺术家，是这些老家伙们，把年轻一代推向了第一次世界大战的残杀。超现实主义者和达达主义者都生活在二十世纪，都了解对抗的凶残性。他们刚刚经历了四年的全面战争，对此记忆犹新。这一经历，使得超现实主义者更着重于诗人的孤独，与社会甚至与大自然隔离开来。

有两位十九世纪的诗人，是超现实主义的主要象征和预言家：杜卡西（Isidore Ducasse，1846—1880），他化名为劳特利蒙伯爵；还有林堡（1854—1891），他是一位激烈、热情而心直口快的批评家，他勾画出了十九世纪的诗人及其诗歌的形式和概念。他们彼此互不相识，几乎都在孤独中生活。他们到处漂泊、又都是早年夭折。但他们在青年时代就写出了伟大的诗篇，以拆除浪漫主义诗歌的基础。这一切对于超现实主义者具有无法抑制的吸引力。

劳特利蒙的诗：《马德罗之歌》（《Les Chants de Maldoror），塑造了一个超现实主义者的典型英雄：这个人具有双重本性，受到神的精神力量和兽的残忍性两个方面等同的吸引。象波德莱尔的诗歌《花花公子》(Dandy)一样，他具有超人的才智和敏锐，却被冷漠所掌握，与他置身其中的世界相隔绝。劳特利蒙与波德莱尔的诗人形象颇相似，他也是一个教士和战士，他通过智慧和冲劲进行创作。艺术作品不仅是创作，还必须是破坏。这种造反的思想，渗透在劳特利蒙的诗歌之中：要造传统的反、造门第的反，造社会的反，造上帝的反。

林堡17岁时的一些思想，看上去比劳特利蒙的思想有过之而无不及。他给超现实主义的诗人和诗歌的本质下了定义。林堡精心研究东方和希腊的神秘宗教，而且专注于它们的诗歌，在他的心中，这已成为一种占据他全部身心的神圣颠狂，就像偷圣火的普洛米修斯和基督教的通神者一样，诗人必须通过严格的纪律达到一种梦幻的状态。但是，这是一种错乱的纪律，是爱情、苦难和颠狂的怪异现象。象后来的超现实主义者那样，林堡涉及到了梦幻的含义，涉及到潜意识（那时还未下定义）、无意识行动和机遇。意思不可捉摸的词，是不可用来描绘事物或传递信息的，但可以用来进行神秘的祈祷。诗歌在未知中航行。

布莱顿的宣言，已属于造反的文学和艺术。这种思想的倡导，已有五十来年了，在它已经编纂成典，一个超现实主义的原则信条已经形成的时候，却几乎立刻遭到分裂，并出现异端。幸好，有一少部分解释者，实践了布莱顿小心翼翼的言词字面，维持了超现实主义者的绘画和雕塑的活力。事实上，主要的超现实主义画家，除了寻找新主题或者寻找与传统概念相背离的新方针之外，几乎在风格上没有相似的。由于个人主义和孤独是这个运动的核心，艺术家所追求的，就只能是个性。许多有建树的艺术家，像毕加索或契里柯，在1924年的超现实主义者宣言之前，就正式或非正式地与超现实主义者发生了同化，当然，是在个性方面的同化。

超现实主义艺术家的第一组展览，于1925

年在皮埃(Pierre)美术馆举行。其中包括阿普、契里柯、恩斯特、克利、曼·雷、马宋、米罗，毕加索和罗依(Pierre Roy)。同年，唐吉(Yves Tanguy)也参加了这一派。1927年开办了一个超现实主义的美术馆，展出了加入这一派的艺术家的作品，有马塞尔、·杜桑和毕卡比亚。马格里特(Rene Magritte)除外，他是在此以后参加的，还有达利(Salvador Dali)，他1928年才来到巴黎。以上就是第一代超现实主义者的名单。

1920年代中期，契里柯放弃了他早些年间的形而上学绘画(复制除外)，热衷于学院派的古典主义。克利正在包豪斯搞着他那最神秘的幻想。毕加索在古典主义和综合立体主义之间搞了几年平衡之后，正在实验可以让人去认识残忍的幻想。杜桑在留下他的《大玻璃》之后(见彩图129，未完成，或者说可能通过运输中把玻璃打碎而告完成)，又回到巴黎，然后就停止了艺术活动。他没有参与什么古怪的表现，还是继续探讨他的《旋转的饰板》(见图482)。曼·雷(Man Ray)1921年以来仍在巴黎作画，但是，回到了照相和电影，他是使用这种媒介的开路人。杜桑于1924年在曼·雷的画室里制作了可以叫作超现实主义的影片《贫血的照相机》(一种典型的杜桑式的倒字谜——如将lived倒为devil——译者)。而曼·雷在1928年搞了《海盘车》，画上带有德斯诺(Robert Desnons)的手写字体。超现实主义在电影方面的影响，这里只能提一下。1900年，梅里(George Méliès)已经拿影片在他的《水疗的幻觉》中探讨幻觉问题了。第一个最伟大的试验，是1919年威恩(Robert Wiene)的《卡里加里医生的柜子》。1924年，克莱(René Clair)在《幕间休息》(Entr' acte)中，试验他的超现实主义影片。1929年由达利和布奴尔制作的《狗安达露》(Un Chien Andalou)和1931年由贾图制作的《一个诗人的血》，都成了超现实主义影片的经典之作。

1914年后的毕卡比亚

毕卡比亚生于巴黎，父母是有钱的古巴人和法国人，并以崇尚达达派和超现实主义的富家子弟而知名。在1908和1911年之间，他从印象派转向了立体主义。他短暂地参加过“黄金分割”(Section d' Or)试验，接着参加了德劳内的奥弗斯主义和未来主义的试验性探索。1915年，在纽约与杜桑合作，搞了美国形式的原始达达(Proto—dada)。1916年回到欧洲，在巴塞罗那开创了他的杂志《391》，并在纽约、苏黎世和巴黎断断续续地出刊，直到1924年。1918年，他和苏黎士的达达主义者会面后，便在巴黎的达达集团里积极活动。他总是变革，然后再回到具象艺术上来，搞出了超现实主义

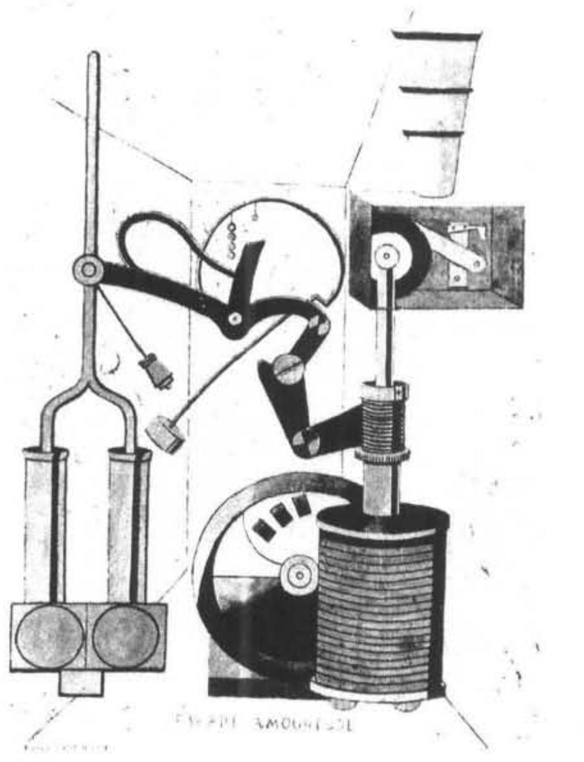


图543 毕卡比亚《多情的行列》 1917 纸板上油画 97.2×74厘米 芝加哥 莫顿·G·纽曼收藏

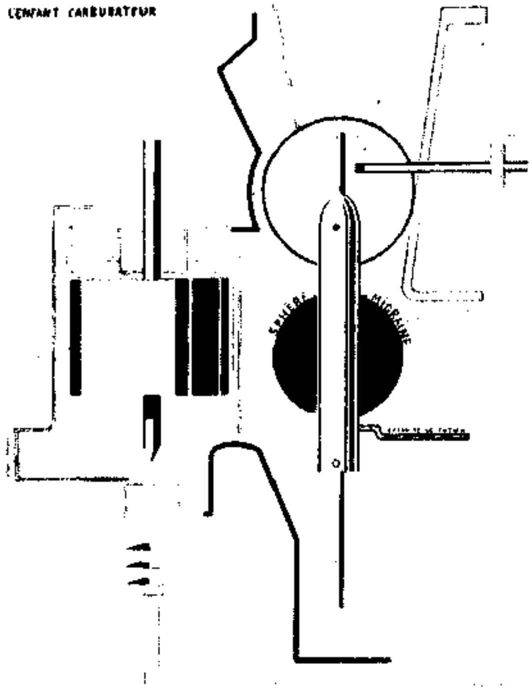


图 544　毕卡比亚《儿童气化器》　1905—18
在木头上的混合媒介　126.4×101.3 厘米
纽约所罗门　R. 古根海姆博物馆

以后，就再画学院派的裸体。二次世界大战之末，他又回头搞抽象绘画。毕卡比亚的艺术特色趋向于暧昧（这是由于他豪华富有的个性所决定的），外带一种华丽的姿态。他喜欢论战，擅长挖苦，愿意出现在战斗的最前线。除了杜桑和阿普之外，毕卡比亚比任何达达主义者与超现实主义者都更多地介绍纯粹无意义之举。在这些作品中，有的过于严肃地探索无理性的东西，热衷于各种各样的试验和表现（图 543，544）。

1920 年后的阿普

让·阿普于 1922 年同恩斯特去巴黎，在他短促的生命里，积极参与了巴黎达达的活动。1922 年他的作品在蒙太根美术馆的《国际达达展览》中展出，并给达达派的期刊写诗作画。1924 年在正式的超现实主义出现之时，他是一个积极的参加者。与此同时，还与德国和荷兰的抽象主义者和构成主义者保持着较密切的接触。他对凡·杜斯堡的《风格》和李西茨基编辑的《艺术的各种主义》提供过稿件。1925 年以后，他和托伊伯—阿普在巴黎郊外的默东成家立业。

在 1920 年代，阿普所喜用的材料是木头，把木头搞成上彩的浮雕。他还制作绘画，有的是在纸板上，刻出各式图案，形成一种反向拼贴画（reverse collage）。在 1915 和 1920 年间，他还试验了几何抽象，偶然还与托伊伯（Taeuber）合作（见〔286〕页）。这些抽象的作品，与蒙德里安和凡·杜斯堡等人的当代作品，是比较接近的，虽然阿普曾经讲过，在 1919 年之前他根本不知道这些人的抽象绘画，他主要跟托伊伯—阿普学过构成绘画。托伊伯—阿普是一位很优秀的画家，是一位几何抽象的先驱人物。但在 1920 年，阿普放弃了几何形状，并确立了一种信心，他认为："艺术是人所结的果实，就象植物结果实一样，或者说，就象母亲的子宫里长婴儿一样"。他从来也没有怀疑过其它艺术家追随几何形式道路的正确性。事实上，他同凡·杜斯堡有紧密的关系，并且是托伊伯—阿普绘画的热心传播者。

在他的故土斯特拉斯堡，他与这两位艺术家合作装修了劳比咖啡馆的十个房间。他制作的壁画（现已毁），是他的有机抽象画最宽广最自由最简单的实例。他们运用所喜爱的母题：肚脐和蘑菇状的头，时而来一笔戏作的小胡子和圆点眼睛。不管写什么标题——《浮起的肚脐和两个头部》（图 545）和《肚脐——太阳》（图 546）——这些壁画是到那时为止的任何艺术家所作的最重要的有机或生物形态类型的抽象作品。《浮起的肚脐和两个头部》，是很简单的三个平面，有水平的和呈扇形的彩色带子，带有两个暗示平蘑菇形的色块，横漂在中心的带子上。《肚脐——太阳》是一个松垮的白色圆环，中间有一个暗的中心，浮在一大片暗色

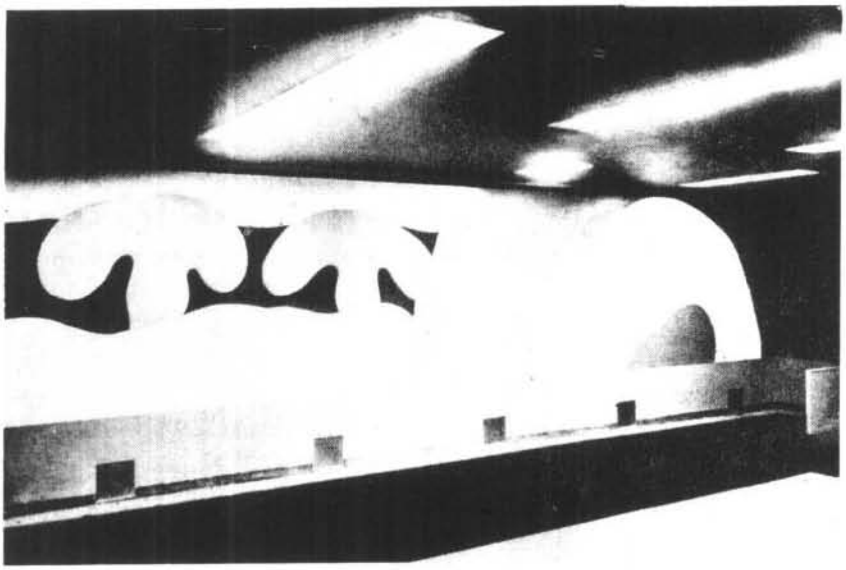


图 545
阿普
《浮起的肚脐和两个头部》
1927—28
壁画，抹灰面油画
斯特拉斯堡　劳比咖啡馆
(1940 年毁掉)

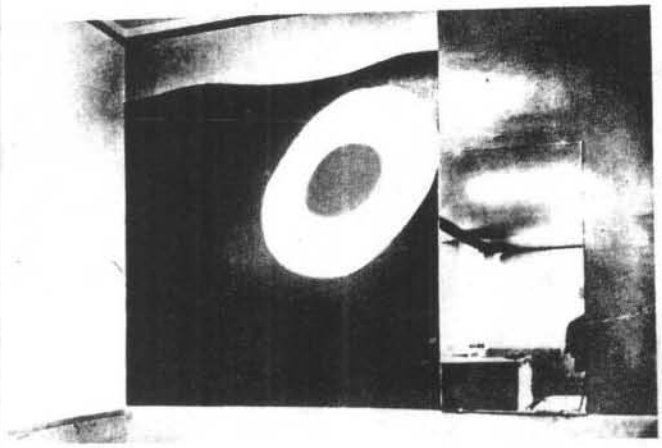
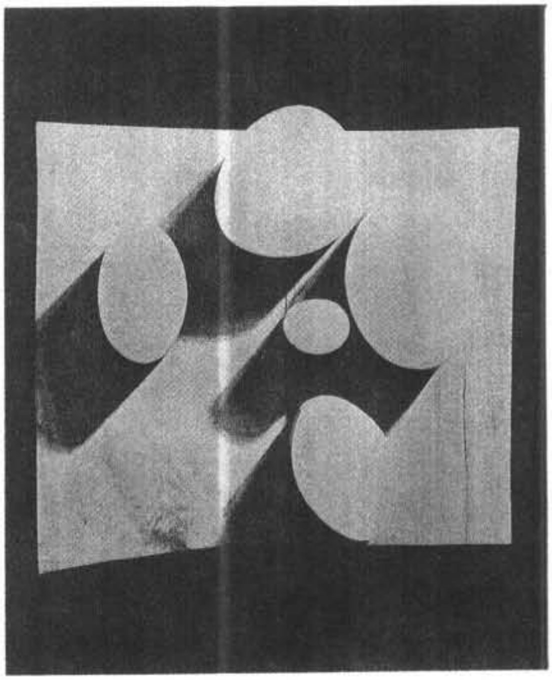


图 546　阿普《肚脐——太阳》　1927—28
壁画，抹灰面油画　斯特拉斯堡　劳比咖啡馆
(1940 年毁掉)

图 547　阿普　《根据机遇法则安排的物体、或肚脐》
1930　上油漆的木浮雕　26.4×28.3 厘米
纽约　现代艺术博物馆

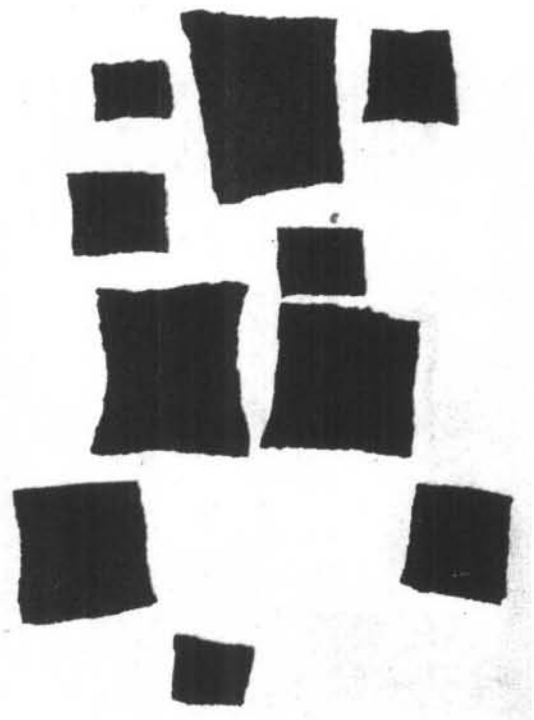


矩形上，矩形的轮廓稍有起伏，从上面一个窄条带上分开。一直到 1950 年代和 1960 年代的所谓色场 (Color—field) 画家为止，没有可以与此相比的作品。

在1920年代，在阿普的浮雕和拼贴中，最令人感兴趣的，就是那些命题或者小标题的《根据机遇法则(Low of chance)安排的物体》(图547)。这类作品一直持续到1916—1917年的《根据机遇法则安排的方块》(图548)，尽管目前看起来大多数形式都是不规则的有机式，而不是

几何式。在同一个线索中，他还制作了“成串的浮雕”(string reliefs)，在一张纸上，或者说好象是固定在一张纸上，有成串偶然下垂的环子。似乎是在强调浮雕因素的偶然位置，强调下垂的串环、并有一种神秘的假定形式，这是艺术家的个人风格的独特形式。看起来，阿普是倾心于机遇法则的，而杜桑对此是有过先例的：在 1913 年马塞尔·杜桑进行过机遇性(chance)试验，产生了作品《三个标准的障碍》(图 549)，后来把它用到了《大玻璃》之中。照他自己最初的说法，是用“一条长一米的水平直线，从一米高的地方落在一个水平面上，这条直线也就呈现出任意扭曲状，就长度单位而言，便形成了一种新的形式。……三块画布张在伸张器上，并涂上普兰，每一根线落在一块画布上，把油漆滴在线上并使之与画布结合……这些画布再从伸张器上剪下来，粘在玻璃板上。当决定把这些弯曲的东西运用到《大玻璃》上去的时候，便发展出一种使之成为整体的方法，从绘图师的直尺上，切下来三条木尺，用来当成样板。箱子是用来收藏装备的（看上去好象打槌球时用的箱子），于 1914 年完成了这件作品”。

因此，杜桑的《三个标准的障碍》，在把“机遇”当成可以控制的创作因素的发展史上，是一个非常引人注目的实录。这种东西还是可以当成一件艺术作品的，因为这三根线所留下的三根线条，不但它们自身是有韵律的，而且放在一起也可以形成一种总体的和谐。有一位



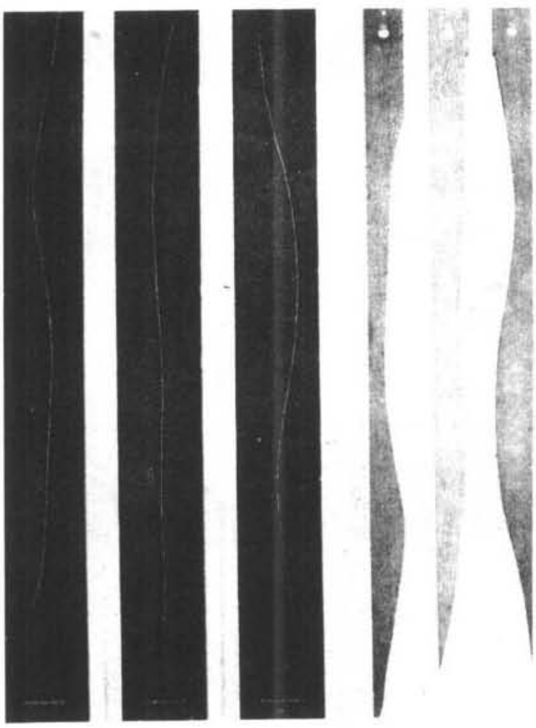


图 549　杜桑　《三个标准的障碍》　1913—14
左：在玻璃板上的三条线，每个 125.7×18.4 厘米　右：三块木条重复着曲的线，平均长度 112.4 厘米　纽约　现代艺术博物馆　凯瑟林·S·德赖尔遗赠。

图 548　阿普　《根据机遇法则安排的方块》　1916—17 彩纸拼贴　48.6×34.6 厘米　纽约现代艺术博物馆

年轻画家近来想重作一下杜桑的试验，结果那线总是纠缠和打结，不管他用什么粗细的线、绳或索都一事无成。杜桑的一位虔诚的崇拜者，首先对此发生了怀疑，他猜想，那线是有意安排的，而不是落下去的。然后他明白了，是试验的思想，而不是试验的行动跟杜桑搞了鬼，在最后的艺术作品里受表扬的，当是这种思想，而不是行动。

阿普不受杜桑的限制，他也把各要素在某种程度上作偶然机遇的位置安排。但是，一件艺术作品的创作，在于艺术家的动机：最重要的因素是机遇的选择，而不是机遇本身。这一原则，是由作曲家弗尔德曼（Morton Feld—man）最近阐明的，当时他在作曲中，竭力选择或偶然机遇其位置。他曾扼要地回答说："选择，我当然选择偶然的机遇"。

1930年代伊始，阿普在雕塑上迈进了一大步。他开始全面地进行工作。他搞圆雕、为翻成青铜或大理石而搞泥塑和石膏型。从他的第一个独立式雕塑，就反映出了独特的雕塑形象和概念，并且影响到下一代的主要雕塑家，其中有考尔德（Calder）、亨利·穆尔（Henry Moore）和赫普沃思（Barbara Hepworth）。为了把体量而不是把空间当成雕塑的主要因素阿普与布朗库西共同做出了努力。因而，他站到了构成主义者加波和佩夫斯奈（Pevsner）的对立面上去了。在发展彩绘浮雕的思想方面，他从形式上介绍了偶然和可以拆离的形式，这种形式象卫星一样，围绕着母体。因此，《头和三个恼人的物体》（1930，图550）包括一个巨大的有生物形态的体量，在上面，停了三个不同的物体：一个可以看成是胡子，一个是曼陀林，另一个是苍蝇。阿普给他的浮雕和拼贴中的物体命名，是在作品完成之后，参照联想进行的，这是他前十年的老习惯了。这种命名的习惯，是要启发联想，迷惑观众，让观众生气。这是从

图550　阿普《头和三个恼人的物体》　1930
青铜 35. 9×26. 7×19.1厘米 让·阿普的遗产

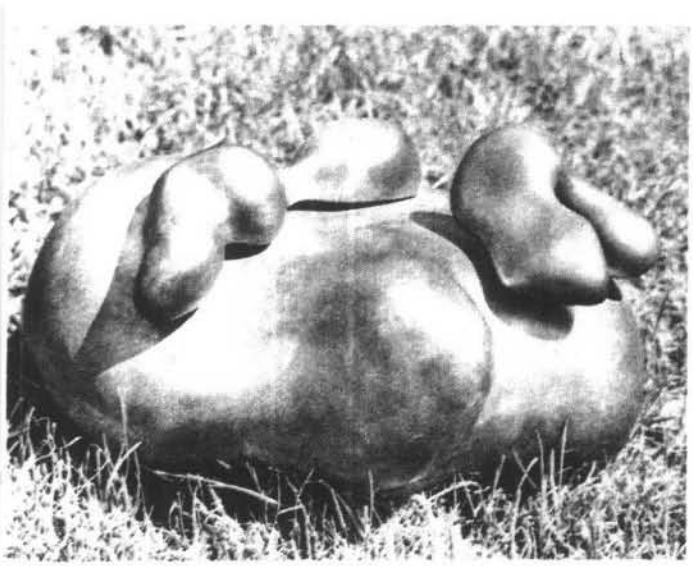
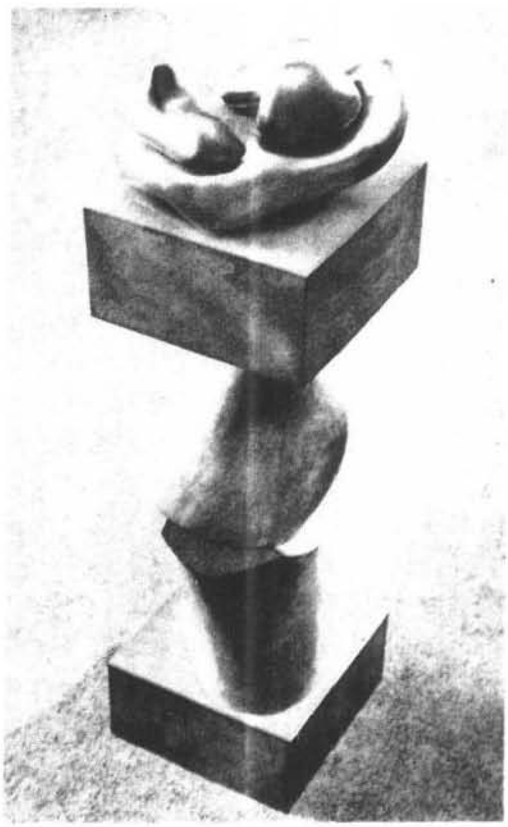


图551　阿普《森林中迷途》　1932
青铜　多伦多　本杰明　邓克尔曼收藏



达达主义者那里引进的方法，由超现实主义者加以发展了。阿普的雕塑创作，还有几个组成因素，可以由观者来移置和调整，这不仅影响到了穆尔和赫普沃思，而且还继续影响了今天年轻一代的雕塑家。

《森林中迷途》作于 1932 年（图 551），是阿普最早的青铜作品，是一件有趣而复杂的作品。它有一个基座，是整体设计的一部分。基座是一个垫子形的东西，两个四方块一上一下，用一个松松垮垮的圆柱形和一个圆锥形连接起来。在上面的方块上。停放了三个有机形状的东西，两个小的像坐巢似的坐在大的当中。这种小型结构还不到 30 英寸高（76.2 厘米）。阿普为探讨这种形式和构思，付出了他的余生。把基座当成雕塑的一部分，这是得自布朗库西的思想，虽然布朗库西通常把基座的造型处理成粗砍木头的古风式，以增强与大理石或青铜抛光表面的对比效果。在阿普的雕塑中，基座和上部的有机物造型，都是青铜的，所以，其整体是一种多变而又一元化的造型。圆柱形或花瓶形的基座，后来到 1947 年又重复使用。当时出现的，在一个支座形式上自由造型的概念，在间隔一些年之后，亦一再复现。

《森林中迷途》中最有趣的部分，就是在顶上的那三个相互串联在一起的有机造型。艺术家在这里的雕塑形式是圆雕，说来抽象，却总好象能让人联想到某个可以确认的人体解剖上的部位。这种具有生物形态的雕塑形式，在阿普门徒们的手中，发展成二十世纪艺术之中的一个重要传统。形式是从《头和三个恼人的物体》那里得来的，但现在人们已概括成为“类人形的抽象”（humanoid abstractions）。

阿普把这些形状取名为“人类的具体化”（Human concretion），这一标题对他来说有双重的意义（图552）。在1930年，凡·杜斯堡打算用“具体化的艺术”（concretl art）来更确切地描绘抽象艺术。他坚决认为，“抽象”这一术语的含有从自然的形式中剥掉些什么或者减去些什

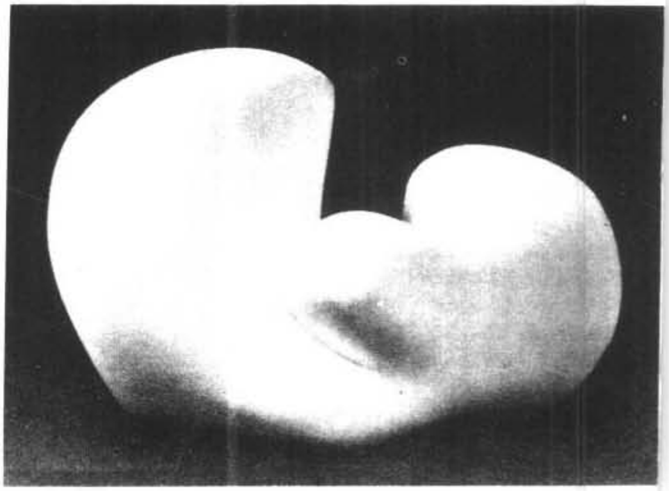


图 552　阿普《人类的具体化》　1949
铸石（照 1935 年的石膏制品）　高 49.5 厘米
纽约　现代艺术博物馆　顾问委员会赠品

么的意思，因此带有一定程度的贬义。他问道，比非具象的、非客观性的基本形式和色彩更真实更具体（concrete）的会是什么呢？尽管凡·杜斯堡的术语没能得到普遍地承认，阿普却忠实地采用了“人类的具体化”这一术语，这使他的圆雕得到了一种特殊的描述的含义。他讲过：“具体化表示大自然凝聚、硬化、凝结、变厚和共生的过程。具体化指一个体量的凝固。具体化指的是凝聚，地球和天体的凝聚。具体化指的是凝固，石头的体量，植物、动物和人的体量。具体化就是已经长成的某种东西”。

这一说法，可以解释成是一个反对构成主义雕塑空间第一的宣言。但是，说得更中肯一些，那就是它在雕塑中所强调的是一个生长的过程，制作从微观到宏观宇宙的生活过程。因此，一个人的具体化，不仅是以人形为基础的抽象，也是生活本身做雕塑式的升华。

让·阿普的艺术，从 1930 年到 1966 年他去世时止，采取了许多不同的形式，暗示土地神、海妖、蛇、吐火兽、云、叶、猫头鹰和水晶、贝壳、芽等事物的抽象（或者叫具体）形式，被结合成一些乳房、一个眼镜蛇、人首马身怪

(cobra—centaut)、海盘车、种子、果子、酒袋和花，接连不断地出现，其空间组织的成形，使人产生生长、变形、梦想和沉静的观念。1953年的《躯干》(图553)(及《水生物》(见图476)，表现了他制作的最为明晰的人物雕塑。在后面这件作品中，所表现的变形是特别动人的。艺术家告诉我们，这件作品可以水平摆也可以垂直摆：垂直摆是个女裸体；水平摆是一条怪鱼。因为阿普的作品很少有等身的，《人类的月球幽灵》(图554)就是他的一件最具纪念意义的作品，也是一件最奇特的作品，它把人的器官、月球的山谷，以及从人到月到鬼魂的各种光线变化和显现结合了起来。在这件复杂的作品之中，把提示主题的多重性与圆雕的空间组织结合了起来。

阿普在发展独立式雕塑的同时，他还继续搞他的浮雕和拼贴；除了彩绘浮雕之外，他还以规则的、松散的几何形体或自由形式，对自然木料、石料和青铜等进行了试验。他在1930年



图554 阿普《人类的月球幽灵》(《巨人的躯干》) 1957 青铜 高114.3厘米)，华盛顿特区 史密森协会 赫什奥恩博物馆和雕塑公园。

图553 阿普《躯干》 1953 大理石 82.6厘米 马萨诸塞 北安普敦 史密斯艺术收藏博物馆 拉尔夫 F·科林夫妇赠品 (1956)

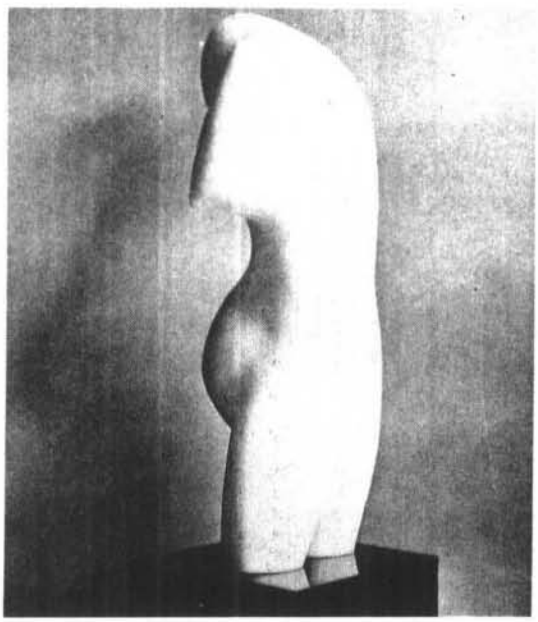




图555 阿普 《构图》 1937 撕纸拼贴 浸墨水加铅笔 29.8×22厘米 费城艺术博物馆 A·E·加拉廷藏

年代的拼贴（图 555），是从雕塑的纯洁性那里得来的一种情感的净化。阿普描写了他的拼贴趋势的变化："追求一种实现不了的完美，妄想一件作品尽善尽美，那是一种苦恼。我的拼贴剪纸，为极尽精细而动用特制的砂纸……一块小纸微乎其微的裂纹，都会使我毁掉整个的拼贴作品……完美这个字，不单是指生活的完满，而且也指它的目标、它的圆满、它的完成：'意外'（'accident'）一词，不仅是指偶然机遇，偶然的结合，而且也指碰巧落到我们头上的事……我开始撕纸搞拼贴，而不再用剪子剪得整整齐齐。我撕好了图形，漫不经心地在上面和下面抹上浆糊。如果墨水洇了跑了，我却乐得如此……我已在利用稍纵即逝、不断地滴落、短暂性、非永久性、消褪性、枯萎性和我的生活中有点奇怪的事……这些撕了的画，这些《撕纸》（papiers déchirés），使我与我的信仰更加接近，而不是更接近现世……"这些撕纸拼贴的许多作品，奠定了通向美国的道路，在有机超现实主义和美国的抽象表现主义之间，提供了一条纽带。

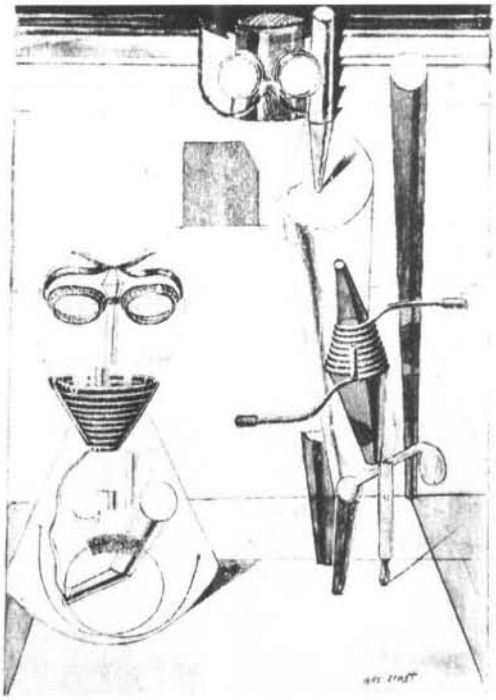


图 556　恩斯特《两个含糊不清的人体》　1919
水粉画和铅笔画拼贴　24.1×16.5 厘米
阿普继承

1920 年后的恩斯特

恩斯特的画家和雕塑家的生涯，被在德国军队中的四年兵役所中断，可以说在 1922 年移居巴黎之后，才算是真正开始。《西里伯岛的大象》（见彩图 132）是他在巴黎时期之前的重要绘画，尽管他怀着相当大的兴趣制作了其它的作品，其中包括象《两个含糊不清的人体》这类机器怪物的彩绘和素描（1919，图 556），这些画受到毕卡比亚的影响。除此以外，他的达达派拼贴，也是头等重要的。

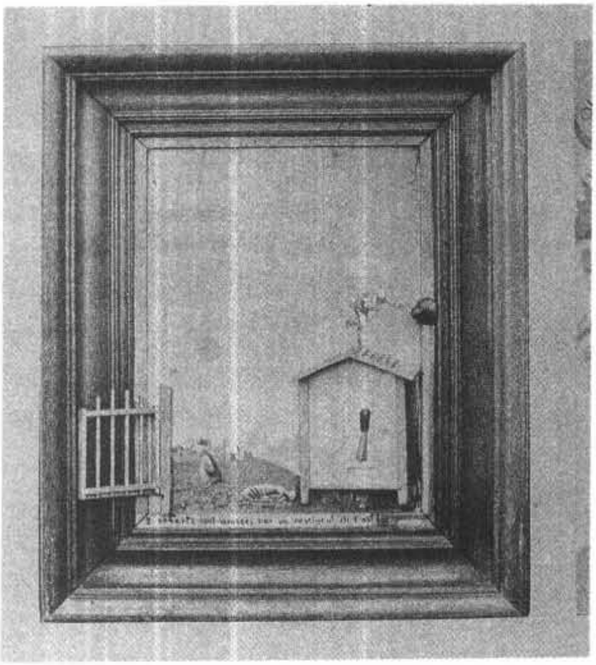
从历史上看，他的最杰出的绘画是巴黎的达达主义者、初期的超现实主义者和较早的艺



图 557　恩斯特《朋友们的集会》　1922
128×194 厘米　汉堡，莉迪亚·鲍博士收藏
立者，自左起：苏波、让·阿普、马克斯·莫里斯、圣齐奥、保罗·艾吕雅、阿拉贡、布莱顿、巴格尔德、契里柯、加拉·艾吕雅、德斯诺　座者、自左起：克里维尔、恩斯特、杜斯托夫斯基、富兰克尔、包尔汉、彼埃



图 558 恩斯特《皮埃塔或夜的革命》 1923
115.9×88.9厘米 伦敦 罗兰·彭罗斯爵士藏



术家们的一组画像，人物坐在月亮的风景里（《朋友们的集会》，1922，图 557）。各位画家本人，都在图画的说明里标明了，但我们注意到，恩斯特把契里柯变成了一位古典主义的神像碑，因为他近来倒向了古典主义；圣齐奥（Raphael Sanzio）从背景里向外凝视；而恩斯特本人坐在杜斯托夫斯基（Feodor Dostoe—vsky）的膝盖上。

《西里伯岛大象》的画风，得自契里柯的早期风格，并在《皮埃塔或夜的革命》(1923，图 558) 中得以继续。画中表现了一位跪着的资产者，圆圆的帽子，浓密的胡须，手臂抱着一个年轻的人物，是古典的头型，不能说不象恩斯特本人。中年的资产者令人想起德·契里柯所画《儿童的脑子》(见图 469) 中的父辈人物，它几乎是某种弗洛伊德所写的在父母管教方面的教科书插图。

艺术家告诉我们，在这个系列之中，最后的一幅绘画《两个孩子受到夜莺的惊吓》(1924，图 559)，是一幅带有小人物的梦境景色，用难以想象的鲜艳夺目的色彩制成。象右边的房子和左边的开敞的院门，运用了实际浮雕要素，别开生面地对幻想加以强调。甚至那厚重的传统式画框，也在促成一种沉重的情调。与恩斯特通常的次序相反，画的标题是先有的。他在用第三人称写的传略中写道：“……他从不给画强加一个标题，一直等到一个标题自己要强加给画的时候。但是，这幅画的标题是画画之前有的，前几天他写了一首散文诗，开头是：‘夜幕降临，在城市的边缘，两个孩子受到夜莺的惊吓……’他并不想去图解这首诗，但是这方面是碰巧了的”。

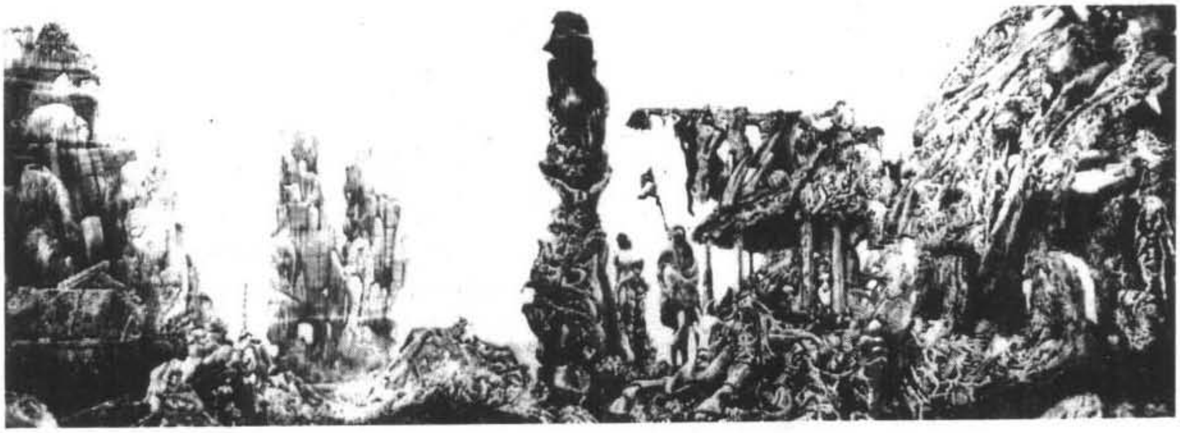
在1925年，恩斯特开始搞他叫做“摹拓法”(frottage)或者叫“摩擦法”的素描。他用了孩子常用的技巧，铺上一张纸，在高低不平的

图 559 恩斯特《两个孩子受到夜莺的惊吓》 1924
木面油画和木结构 45.7×33.0厘米
纽约 现代艺术博物馆

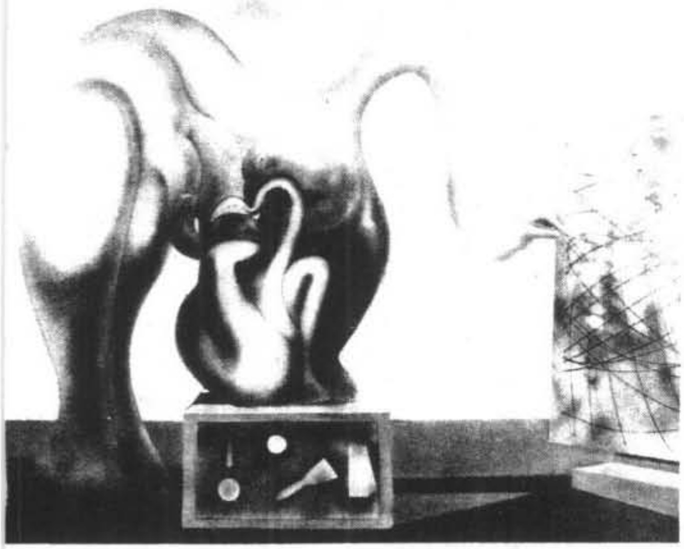


左图 560
恩斯特《部落》 1927
114×146.1 厘米 阿姆斯特丹
市立博物馆

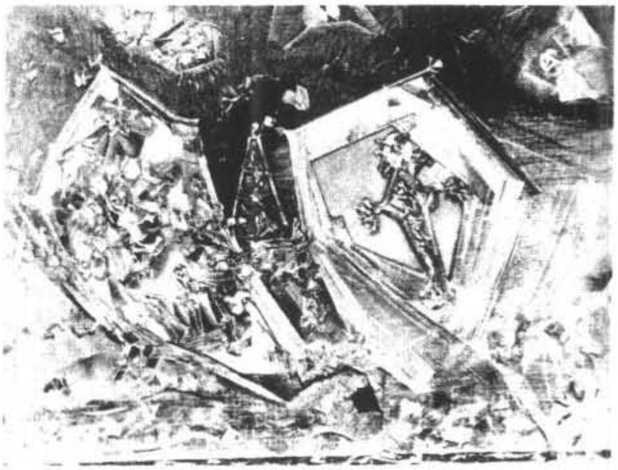
下图 561
恩斯特《雨后欧罗巴》 1940—42
54.6×147.6 厘米 康涅狄格 哈特福德
沃兹沃思协会

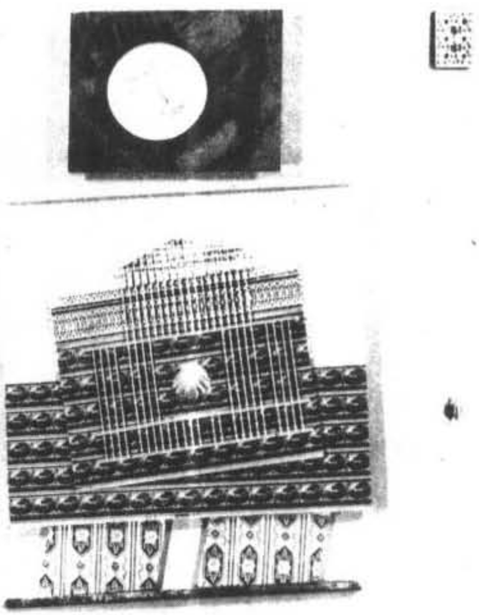


表面上，用铅笔在纸上摩擦。其最后的形象大半都是机遇法则所造成的结果。在拓画出来的高低不平的质感上，以新的思路加以理解，唤起了新的预想不到的联想。摹拓法不但为一系列非正统的素描提供了一项基本技法，它也增强了恩斯特对他的环境中的质感的知觉，象木、布、叶片、抹灰面和壁纸。这种知觉，使得他在1920年代后期和1930年代的绘画，采取了一种表现主义的面貌，这使人们想起他对于后哥特艺术和十九世纪浪漫主义丰富梦幻的热衷，象包克林或摩罗（《部落》，1927，图560）和《雨后欧罗巴》（1940—42，图561）。这就是恩斯特二十年来始终不渝的方向，尽管他同时还探索十几条不同的路子，从令人想起毕加索退隐的曲线人物组画，到马格里特（Magritti）作风的独立、精确的鸟造型都有。他对鸟的驯良或凶残十分有兴趣，特别表现在《超现实主义和绘画》（1942，图 562）这幅特别吓人的象征性作品中。画中表现了一个怪兽，是用圆滚光滑的人体解剖部位、巨蛇和鸟头组成的。这个怪兽正在悠然自得地绘制一幅抽象的线描。大概这幅画反映的是超现实主义和抽象之间连绵不断的战争。恩斯特在这幅画和其它一些画中，讽刺了那些对几何形状感兴趣的作品，然而，这种兴趣在1950年代和1960年代，竟也出现在他的作品之中。他探索微小的水晶式的结构和巨大



左图 562　恩斯特《超现实主义和绘画》　1942
194.9×233.0厘米　纽约　私人收藏
上图 563　恩斯特《蒙德斯·埃斯特·法布拉》　1959
130.2×162.6厘米　纽约　现代艺术博物馆艺术家赠品
下图 564　恩斯特《独白》　1965
胶合板上拼贴　115.9×100厘米　艺术家所有





的空间星座，创造了一种显微镜和望远镜同时可见的宇宙（《蒙德斯·埃斯特·法布拉》，1959，图 563）。

虽然恩斯特自第一次世界大战以来，在二十世纪绘画的一般发展进程上，具有无可争议的地位，尽管他具有无可否认的伟大才能，但他仍然是在搞折衷而已。他那辉煌的改编画，被他所仰慕的和一道工作的一些艺术家们的艺术旧迹，缠绕着而不能自拔。这当中，包括后哥特式艺术家和十九世纪的浪漫主义艺术家，还有契里柯、毕加索、毕卡比亚、克利、马格里特，唐吉、达利和年轻的超现实主义者埃肖朗(Matta Echaurren)。恩斯特后期的装配，显露出他最早期的拼贴与所流行的波普艺术之间非常优美的同化。这当中的某些作品的影响，在超现实主义者的严密的天地里，又有所反响。必须看到，除了阿普和米罗的抽象——有机 (abstract organic) 支派以外，没有人能对超现实主义包罗得如此完满。作为一个画家，恩斯特相当大的成就，是他早年的拼贴和照相蒙太奇。这在今天看来，也是最新奇和最富有个性的东西（图 564)。从 1930 年代初期以来，恩斯特逐渐转向雕塑，这些以后再加讨论。

米罗（1893年生）

米罗是西班牙加泰隆人，生于靠近巴塞罗那的蒙托罗依各（Montroig），是超现实主义的伟大天才之一，二十世纪的绘画大师。虽然他在巴黎生活了好多年，但他还是经常返回故里。他在巴塞罗那的一所艺术学校里介绍法国浪漫主义和现实主义艺术，后来又介绍印象主义和后印象主义。他的第一批独立绘画（1916—18），就显示了塞尚和梵·高的巨大影响。在《E·C·里卡肖像》（1917，图565）中，厚实的线条，头部以及睡衣的色彩图案，都是仿照梵·高的肖像画的。线条和色彩都流露出野兽派的风格，多半是夏加尔的影响。人物具有压倒一切的气概，柔美的日本版画甚至更加强了这种气度。这种版画是画在画布上的（梵·高把一幅日本版画画在他的肖像上）。

米罗也画他所热爱的加泰隆风景，或带有极为精雅的色彩和线条的运动，或具有立体主义者的作风。米罗起初所爱慕的是当代艺术家马蒂斯和一位西班牙同乡毕加索。《蒙托罗依各》（《栏榄林》）是1919年的作品，照立体主义的手法组织成一种正面化了的几何图案，并使人想起米罗所佩服的卢梭孩童般的想象。在马蒂斯那里，米罗学到了如何平涂大片的色彩和图案，以及如何控制自己的画面。《持镜裸女》（1919，图566），把立体主义者的小面、平涂的色块和几何图案，同一种雕塑般的人体结合到一起，结果是又严肃又可笑。这一种结合，渗透了米罗的艺术。放荡的幽默和幻想的场面，是以一种不动声色的格调来表现的，从形式上看缺乏幽默，并象卢梭的作品一样，注意刻划细部。

通过在巴塞罗那的展览和复制作品，米罗已经熟悉了巴黎占主导地位的先锋艺术家。在



图565 米罗《E·C·里卡肖像》 1917
布面油画贴纸 81.9×65.7厘米 纽约 弗洛仑·梅·舍恩伯恩夫人和塞缪尔，马克斯收藏



图566 米罗 《持镜裸女》 1919
(111.8×101.6厘米) 纽约 皮埃·马蒂斯夫妇收藏

1919年，他第一次访问巴黎的时候，受到毕加索的热情接待，并会见了法国艺术界的领袖人物。大概是通过毕加索，对卢梭的绘画入了迷。这个几何的、原始现实主义时期的居首之作是《农场》(1921—1922)，这件作品是以数学式的精确，把精致描绘的细部，安排成一种幻想式的集大成之作，并且最后达到一种不可思议世界的效果。

米罗冬居巴黎，夏居蒙托罗依各。直到1924年，他不断地创作，画这种几何的原始现实主义情趣的东西。在1923—1924年的一组绘画中，他又转入幻想的领域，形成了他自己的奇特语汇，这几乎是二十世纪艺术的一种新语言。米罗很佩服毕加索1917年在巴塞罗那搞的机械式幻想。他在第一次居住巴黎的几年里，很自然地受到达达主义的吸引，克利的作品令他陶醉，他与布莱顿和其他首创超现实主义革命的诗人们，保持极为友善的关系。尽管这种环境因素可以解释米罗希望进入幻想和快活的世界，尽管对幻想的天然癖好，在他的早期作品里已十分明显，但这些都还不能解释他在这个独特的领域里，所从事的权威性的创作是一挥而就的。《加泰隆风景》（《猎人》，1923—1924）是在超现实主义者宣言发表之前着手画的，是米罗奇妙世界的第一批实例之一。很难解释富于幻想的新风格的个性，就是这么突然变化的。在达达主义者当中，唯一和他相似的就是让·阿普的生物形态的抽象。米罗和阿普的关系是比较接近的，这多半是因为他们对有机形状的共同爱好，以及他们都有点类似的幽默感，说得更远一些，有时会让人想到博希(Hieronymus Bosch)。(彩图146、147)

《加泰隆风景》中的幻想，虽然神秘但很生动。在画中，黄色和橙黄的两块平面，相交于一条曲线。猎人和猎物都画成几何的线条和形状。一些不可思议的物体散置在大地上，有些可以辨认，有些好象暗示海上的生物或显微镜下的生物。《哈里昆的狂欢》(1924—1925，彩图148)是第一幅超现实主义的图画：在一个房间里，透视的窗洞开向夜空，给人一种奇特的空间逆转感。室内举行着狂热的集会，只有人类是悲哀的，那人带有颇为风雅的胡子，叼着长杆的烟斗，忧伤地凝视着观者。围绕着他的是各种各样的野兽、小动物、有机物，全都十分快活。没有什么特别的象征意义，画家充分地描绘了一种辉煌的梦幻形象。米罗在一些绘画中一再重复表现他很中意的母题，如有到处可以长耳朵的梯子、眼睛、叼烟斗的人、矢鸟。米罗艺术的卓越之处，并不在于他的肖像画或绘画结构，而是他的作品有幻想的幽默——这是其中的一个要素，因此，他和克利、阿普以及稍后的考尔德都是现代的大师。另一个卓越之处就是，米罗的空想世界非常生动。他的有机物和野兽，甚至他那无生命的物体，都有一种热情的活力，使我们觉得比我们日常所见更为真实。

米罗是非常多产的，画风始终如一而又多样变化，以至想要一般性地追述一下都十分困难。在1920年代中期，他在他的新天地中，探索了非常困难的一些方面，从《哈里昆的狂欢》的复杂性，到《犬吠月》（1926，彩图149）和《人投鸟一石子》(1926，图567）这类作品非常有魅力的单纯性。1928年他访问了荷兰，受到荷兰少有的几个大师的影响。他制作了一系列的绘画，题名为荷兰的室内，那是从真实到幻想变形的实例。米罗从斯蒂恩(1626—1679)的绘画《猫的舞蹈课》(图568)着手，把它改画成《荷兰室内之二》(1928，彩图150)，这是一些无定形的形状，漂浮在含糊的空间里，是一幅生动的梦间幻影。斯蒂恩原画当中的多数人物和物体，都保留在画里，如何解释这些人物和物体，看来是令人迷惑的。从窗洞时窥视的人物，已经变成了一团鬼气。米罗画的一组人、物，都包罗在一个略呈椭圆状的色块之内，端部有一个箭头和一个小怪物，看上去是受到斯蒂恩画中紧凑的人物构图的启发。

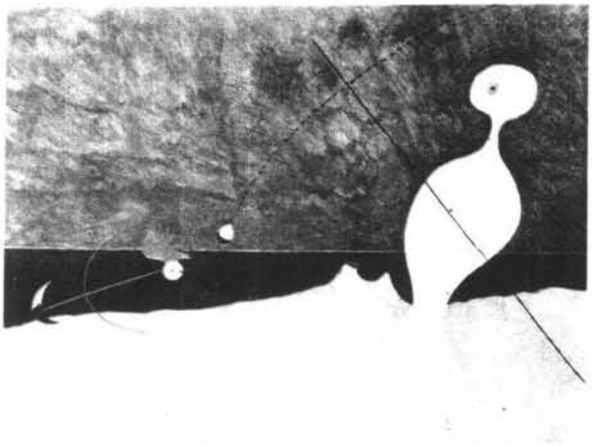


图 567　米罗《人投鸟一石子》　1926
73.7×92.1 厘米　纽约　现代艺术博物馆

图 568　斯蒂恩《猫的舞蹈课》　17 世纪
板面油画　60.6×59.1 厘米　阿姆斯特丹里克博物馆



1920 年代末至 1930 年代初，米罗开始探讨拼贴和装配，并创作了一些怪人物。这些探索，一直又继续搞了十年。这个时期给人印象最深刻的作品，就是 1933 年的大型组画，到此时为止，这也是最抽象的作品。有一些是以拼贴的要素为基础的，把从报纸上撕下来的真实细部，贴到纸板上，母题有工具、家具、碟子和玻璃器皿，暗示他的抽象有机形状，有时是指面部或人体。这些绘画的意图是以抽象为主体，并用中性的标题表现出来《绘画》(1933，彩图 151) 是最完整的非人物画，而且在运用暗色调方面，也是令人印象最深的作品。如柔和的绿色蓝色以及退晕的褐色调子。在很有气氛的色彩背景上，漂浮着以黑为主体的抽象有机的形状。有一块勾白色的轮廓，两块有白色的色块，另一块是鲜亮的红色，其它一些只是勾了黑轮廓。与米罗 1920 年代的绘画相比，这件作品恬静而神秘，其色块多半最接近阿普。

在这一段平静和抽象的间隔之后，米罗继续搞他那带有野性的绘画，《托儿所的装饰画》(1938，彩图 152) 是一幅最大的作品，虽然看上去很强烈，如在鲜蓝的背景上画了黑色和红色的怪物，但这些兽类却并不怎么吓人。即使在艺术家心目中最凶残的兽类身上，人们也感到艺术家那慈祥的心怀。更令人激动的作品是



图 569　米罗《静物和旧鞋》　1937
康涅狄格　新坎南　詹姆斯·恩罗尔·索比收藏

《静物和旧鞋》(1937，图 569)，显示了这位非政治的艺术家，为反对西班牙内战的法西斯分子而做出的深切的反应。这一年，毕加索为在巴黎举行的博览会西班牙馆，制作了伟大的声讨之作《格尼卡》。《静物和旧鞋》的形象是明确的，有旧鞋、酒瓶、插进叉子的苹果，还有一端变成一个头盖骨的一条切开的面包。所有这一切都安排在一个捉摸不定的空间里，色彩、黑色和凶险的形状令人厌恶。这件作品并不是特别的象征，而是反映了米罗对发生在他所热爱的西班牙事变的痛感和厌恶之情。他是以物体、色彩和形状来声讨腐朽、灾难和死亡的。在这个时期，米罗画了一幅线描自画像。瞪大的眼睛和紧缩的嘴唇，反映了他的恐怖观念(图 570)。严酷的绘图和催人入眠的正面化形象，标志着他继承了自己的早期风格。



图 570　米罗《自画象》　1937—38　铅笔，色铅笔和布上油画　116.6×97.3 厘米　康涅狄格新坎南　詹姆斯·恩罗尔·索比收藏

随着二次大战的爆发，米罗就定居在帕尔马·德·马略卡。在与战争隔绝的年月里，他需要沉思和重新评价一切，这促使阅读了一些神秘文学作品，并且聆听莫扎特和巴赫的音乐。到了 1942 年，他制作了一些标题为星座的小幅水粉画，这些作品是他的最错综最抒情的构图，又恢复了他 1920 年代作品的优美和华丽。但是，艺术家这时所涉及的是飞翔和变形的构思，是他所瞑想的鸟儿迁徙、蝴蝶群季节性的更替以及星座和银河的流动等变体画(《女诗人》，1940，图 571)。这些星座画，于 1945 年在纽约的皮埃·马蒂斯美术馆展出，并促成了美国抽象表现主义画家的出现。从 1930 年开始，米罗已在纽约定期展出作品，除了毕加索和马蒂斯之外，他比当代欧洲的任何大师都更为知名。作为超现实主义的有机抽象这一支派的领导人物，对年轻一辈美国画家，有着不可估量的影响。这些人，当时正在摆脱社会现实主义和地方主义，寻找新的出路(见〔417〕页)。

在二次世界大战结束之时，米罗正在运用厚实的颜料或发光而又有气氛的色彩进行大规模的工作。《绘画》(1953，彩图 153)就是在造型、图案和色彩上十分大胆的作品。在多变的背景上，艺术家组织结构各种物体，符号和人物，运用了粗壮厚重的笔触和强烈的色彩。他还开始与制陶家阿蒂加(Jose Artigas)一道工作，创作陶器、陶塑，后来还制作了极长的陶砖壁画。米罗最近的具有纪念意义的委托之作，是现存于联合国教科文组织(UNESCO)总部的两幅陶砖壁画，取名为《夜》和《昼》(彩图 154)。墙的尺度和陶砖粗糙的表面，启发他用深色和简洁的纪念碑式的形状。米罗和阿蒂加在墙上设置壁画。小心翼翼地照顾到与各建筑物的建筑关系。米罗说："我在大墙上寻求一种粗野的表现，而在较小的墙上追求诗意。在每一种构图之中，我都在同时追求一些对比，与黑色、猛烈和有动势的线描，与平涂或涂成方块的宁静的色彩形式形成对比"艺术家研究

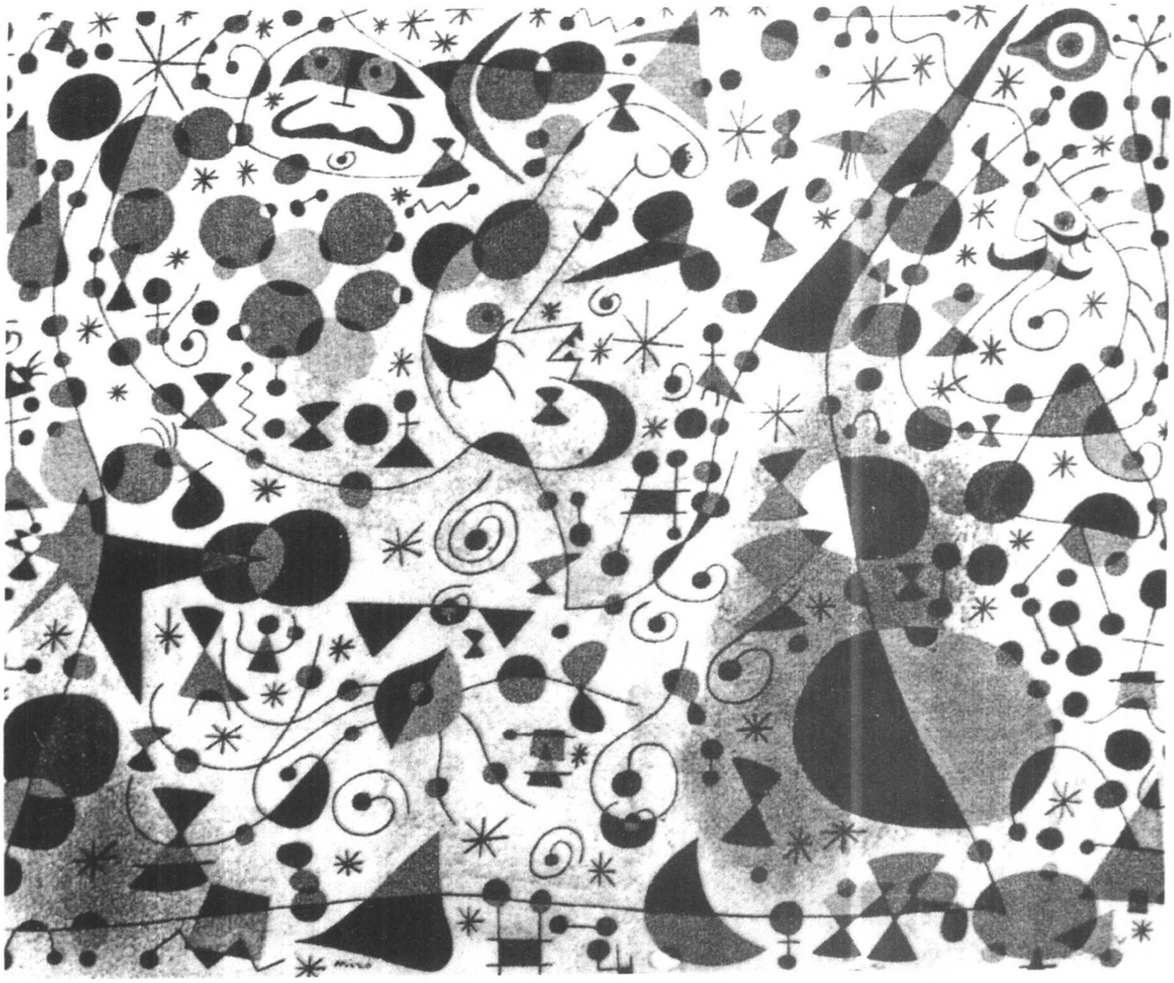
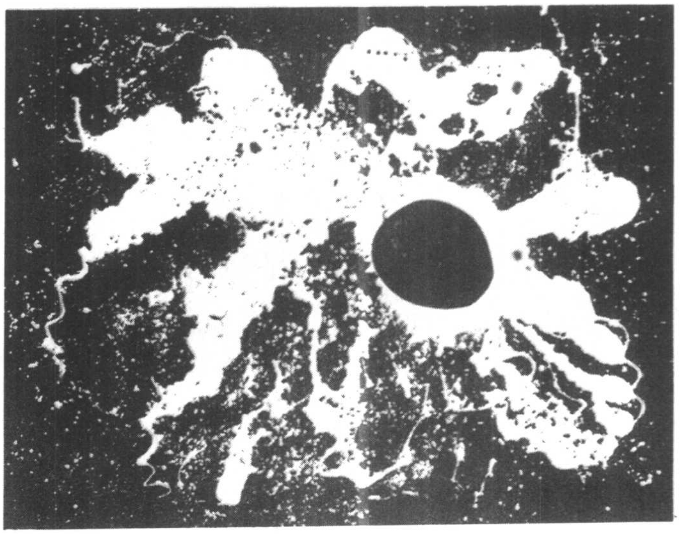


图 571　米罗《女诗人》 1940
纸上水粉　74.1×77.1 厘米
纽约　拉菲尔·F·科林夫妇收藏

图 572　米罗《红圆盘》 1960
123.2×110.7 厘米
纽约　维克多·K·开姆收藏





图·573　在沃克艺术中心举行的米罗雕塑展览，明尼阿波里斯，1971

了西班牙阿尔塔米拉的史前绘画，研究了西班牙罗曼式教堂的石墙、西班牙罗曼式绘画以及高迪在巴塞罗那吉尔公园所做的细部。另外一些著名的陶砖壁画的委托接踵而至：在哈佛大学的陶壁画(1960)，它是复制并取代了一幅比较早的图画；有古根海姆博物馆的壁画(1967)。1960 年代，米罗的作品出新不减当年。《红圆盘》(1960，图 572)显示了他对早些时候曾受到他的影响的一些人的美国抽象表现主义的兴趣。但是，主观的意识在继续起作用，它暗示星球或太阳的一次宇宙大爆炸。像壁画尺寸的绘画《蓝色之二》(1961，彩图 155)是一个最纯粹的色场绘画的例子，一片巨大的蓝色背景上，带有一排色彩鲜明的椭圆色块，微生物横穿画面，在乳胶中向前爬动。

在 1970 年代，米罗这位仅存的现代艺术大师，不但在继续绘制他那充满活力的、辉煌的、常常又是纪念性尺度的图画，而且还产生了他的某些最令人难忘的和巨大尺度的雕塑(图 573，彩图 147)。

1930 年代的超现实主义

从超现实主义发端起，绘画便分为两支。一支是由米罗、马宋(André Masson)以及后来的马塔(Matta)为代表的、有时被叫做有机超现实主义或象征的、生物形态的甚至叫绝对超现实主义(absolute Surrealism)。在这一倾向之中，“不受意识控制的思想指令”的无意识行动占主导地位，虽然经常出现某种程度上的形象化，但最终还是普遍接近于抽象。有机超现实主义这一支，是由达达主义者和早些时候的某些未来主义者所继续从事的偶然机遇和无意识行动方面的试验。其结果，特别是马宋所寻求的那些东西，都接近并且受到超现实主义诗歌自动写作的影响。

另一支超现实主义的绘画涉及到罗依(PierreRoy)、达利、唐吉、马格里特、德尔沃(Paul Delvaux)。这一支表现精致描绘的细部和可以认识的场面及物体。这些物体，脱开了自然的组织结构，以梦幻的方式加以变形，并结合成梦境中的东西。它的来源就是卢梭、夏加尔、恩索、契里柯和十九世纪浪漫主义艺术家们的艺术。这一支叫做超级现实主义(Superrealism)或自然主义的超现实主义(naturalistic Surr-ealism)，它企图运用弗洛伊德所下的定义，搞不受有意识的理性控制的潜意识的形象(虽然达利在他的偏执狂的批判方法中宣称，它的潜意识是可以控制的)。弗洛伊德的潜意识理论和梦境含义的理论，当然是超现实主义各方的基本东西。

在超现实主义的这两翼之间，并没有不可逾越的鸿沟。恩斯特、塞利格曼(Kurt Seligmann)的布劳奈尔(Victor Brauner)，在不同时期里从事了各种各样的超现实主义的试验，甚至马宋在 1930 年代后期，还转向超现实主义的一种自然主义的形式。毕加索也不出人们所料，

创造了一种他自己的超现实主义的风格。这两翼之间的区别是明显的，但像毕加索、米罗和阿普这样的艺术家，勿需做精确的归类。

从米罗和马宋的有机超现实主义、无意识行动的概念和直观绘画(intuitive painting)出发，在二十世纪稍后一些时候出现了许多有创见的抽象表现主义和其它抽象风格的派别。在自然主义的超现实主义中，除了主题相同作风各异的一些年轻典型的人物之外，一方面出现了某种魔幻的(或精密的)现实主义(见[360]页)，另一方面则出现了浪漫主义的幻想。但是，就一般大众的看法，达利、唐吉和罗依，还有这一派的另外一些人，是属于自然主义的超现实主义的，是代表超现实主义的。尽管在历史上，他们比米罗、马宋和马塔的有机超现实主义的影响要小得多。

必须记住，超现实主义是一场革命运动，不仅仅是文学和艺术上的革命，而且也是一场政治上的革命。1925年布莱顿创立的期刊《超现实主义者的革命》成为超现实主义的喉舌，并且在1920年代保持着一种稳健的共产主义者的路线。达达主义者在战争结束时，是一些无政府主义者，当时有许多未来的超现实主义者也加入了进去。由于受传统和理性驱使的政府体系的激动情绪，已把人类引向历史上最残酷的大浩劫之中，因此他们坚决认为无政府更好。在艺术中，以至在所有的生活和文明中，无理性比理性更为可取。在1920年代，俄国的革命和共产主义的传播，给超现实主义者的主张提供了一个渠道。阿拉贡和后来的艾吕雅加入了共产党；布莱顿在攻击了苏维埃共产主义或者所谓斯大林主义在文学艺术上的保守偏见之后，便在1930年代的后期更加紧靠托洛茨基主义。虽然毕加索于1930年代在反对弗朗哥的法西斯主义的抗议声中成为一名共产党员，并保持了这一地位，但在革命宣传方面，作家们比画家表现得更积极。尽管到了1930年，原来的超现实主义者发生了分裂，但新的艺术家和诗人们也正在加入，而超现实主义者也正在分散到世界各地。达利是在1929年加入的，雕塑家贾科梅蒂（Alberto Giacometti）则是1931年，布劳奈尔是1932年，帕伦（Wolfgang Paalen）是1935年。另外还包括艺术家德沃克斯、亨利·穆尔、贝尔莫(Hans Bellmer)、多明吉斯、塞利格曼、彭罗斯（Roland Penrose）和埃肖朗。作家的名单，也可以说是相当长的。超现实主义者的派别和展览会，在英国、捷克斯洛伐克、比利时、埃及、丹麦、日本、荷兰、罗马尼亚和匈牙利等国也组织起来。尽管这种实质上的扩展，是两败俱伤；对垒的结果，造成连续不断地进进出出。但像毕加索这样被超现实主义者承认的艺术家，其实也并没有正式加入。

在1930年代期间，有一份重要的出版物，那就是斯基拉（Albert Skira）和特里亚德（E. Tériade）于1933年创办的豪华刊物《弥诺

图574 毕加索《弥诺陶》(为杂志设计的封面)1933 铅笔线描和贴纸、布钉在木板上 48.6×41厘米 纽约 私人收藏



陶》［Minotaure 希腊神话中的半人半牛怪］。尽管刊物所强调的是超现实主义者的作用，但编辑们还是把他们觉得确有建树的任何现代艺术和文学大师们，拉入他们的轨道，如态度各不相同的艺术家马蒂斯、康定斯基、劳伦斯和德兰。毕加索为第一期作了封面设计，封面的中央贴了一幅古典的手持短剑的弥诺陶线描，(图 574)。他怀着对于兽类的兴趣，参与了这家杂志。

马宋（1896 年生）

在第一批超现实主义艺术家中，马宋是一位最激进的革命者，一个具有强烈信心的人。他所受到精神上的创伤，甚至超过了他的身体在战争中所受的摧残。他身受重伤，几乎致死，长期住在医院之中。稍稍康复之后，他便狂热地反对人和社会的精神病态，结果倒把他自己弄进了精神病院，被关了一阵子。就其本质而言，马宋是个无政府主义者，他的经验使他的信心倍增；他相信，不由任何理性的过程所决定的无理性，必须压倒理性。

他 1920 年代早期的绘画，受到了立体主义的影响，特别是受到格里斯的影响。在他早期所进行的无意识行动和表现主义梦幻方面的试验中，还保持了立体主义的结构和空间，如



图 576
马宋《迷宫》 1938
120×61 厘米
巴黎　路易·雷里美术馆

1925 年的《花环》。在这一年里，他定期给《超现实主义者的革命》杂志投稿，画一些无意识的线描；这些作品直接表现了他的情绪，包括人的虐待狂所表现的各种各样的形象，和所有生活事件的残忍性，一直到鱼和昆虫。大屠杀的场面很多（《鱼之战》，1927，图 575）。伴随着这种痛苦的悲观主义的是一个强烈的愿望：他想通过绘画，能够找到并且表现宇宙的神秘统一，暗示一些原始的神话和宗教。



图 575
马宋《鱼之战》 1927
布上油画　沙子和铅笔
36.2×73 厘米
纽约现代艺术博物馆

1930年代末，马宋主要在西班牙住了两年之后，暂时转向超现实主义的另外一支，即自然主义的超现实主义。他在毕加索也可能是在达利的作风影响下，画了一些怪物和依稀可辨的人物（《迷宫》，1938，图576）。随着第二次世界大战的爆发，他迁居美国，并在纽约举行定期画展，对某些青年一代的美国画家发生了影响。在纽约，他又回到某种无意识主义者、表现主义者的倾向，如1943年所画的作品（《帕西淮》，1943）。1945年马宋回到法国之后，在一种表现主义的新趋势之中寻找平静。在1960年代，他又转向一种抽象超现实主义或表现主义，流露出抽象表现主义的反影响。

马宋的情感反应虽然是激烈的、直率的，他把欧洲超现实主义与美国抽象表现主义联结起来是具有重要历史意义的，但马宋应该被评价成一位有才华的折衷者。他个人的主要贡献完成于1920年代。

唐吉（1900—1955）

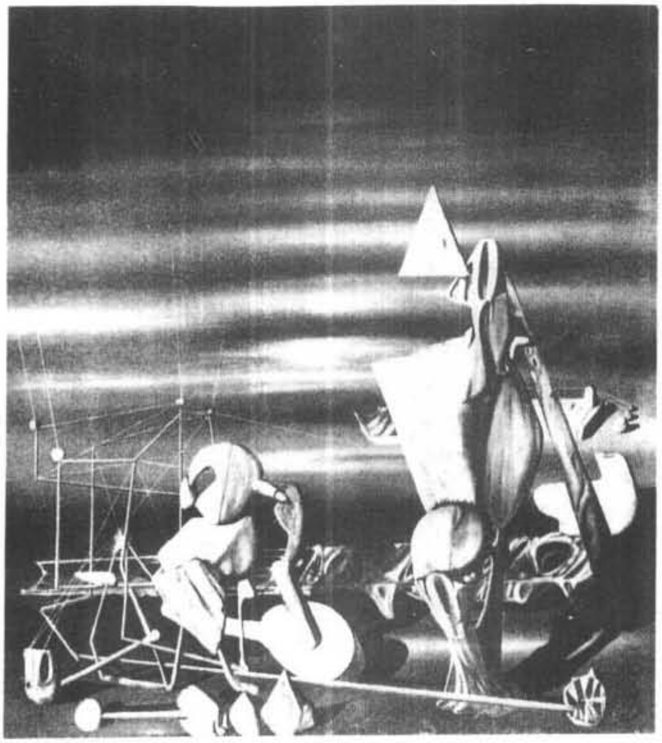
唐吉具有文学方面的兴趣，1922年他在巴黎时与超现实主义的作家普里弗（Prévert）和杜哈迈（Marcel Duhamel）交往甚密，但他生性能按他个人的表现方法作画。他与朋友普里弗一起开始接触了劳特利蒙和其它超现实主义先觉者的作品。同时，于1923年画了一些草图自娱。尽管他完全缺乏训练，但在画商吉劳姆(Guillaume)的展览橱窗里，受到了契里柯绘画的影响，他开始勤勤恳恳地画画。直至1926年，他以天真质朴的手法，坚持不懈地从事绘画，然后又同样坚持不懈地把画布毁掉。在认识了布莱顿之后，他开始给《超现实主义者的革命》杂志投稿，并且被接纳进入超现实主义者的运动。在1926年的作品《风暴》(图577)中，突然出现了一种很有个性的风格。画中表现的是深洋中神秘的情景，一种闪光的黑暗，在这里面漂浮着原始生物。唐吉后来在技术上和在梦境的想象力这两方面的进展，是令人难以置信的。《爸爸，妈妈被伤害了！》(彩图156)，是这第一阶段的代表作，并且展示了他在艺术生涯的有生之年，常挂心怀的全部事务。作品中首要的无限透视的深度，是以一种退晕的色彩和鲜明的水平线，很简洁地表现出来。这一种无限深度的透视空间，把巨大的空虚和一些含糊不清围拢在一起的小有机物形体结合起来，这些物体自由漂浮、并各自为政，但无所拘束。这位未经训练的艺术家的梦想，如此完满地表现了超现实主义者的信条，他自身几乎也好像成了布莱顿想象力的产物。

这第一批超现实主义绘画，其海底式或地下式的气氛，一直继续到1930年。在这些作品中，充满了一种隐藏的微观世界的浪漫气氛。在1930和1931年他访问了非洲，看到了很辉煌绚丽的光线和色彩。唐吉开始精确地限定他的形式之时，就将这些形式暴露在猛烈的阳光之

图577 唐吉《风暴》 1926
81.3×65.4厘米 费城艺术博物馆 路易斯和沃尔特·阿伦斯堡收藏







下。从1930年代以来，他的绘画的空间变得宏大起来，地面和天空，在无限远处不知不觉地消失。在《时代的家具》里（1939，图578)，没有度量这个空间的参照点，一些奇形怪状的物体，无目的、不安定地散置在这空间之中。这些物体是坚硬的、矿物形的、或者说象骨头，它们还像是来自一个毁灭了的宇宙的某种残留生命，似乎还有活力。艺术家仿佛在发出恐怖的预告，日后威胁着世界的，首先而且多半就是遭原子弹毁灭的末日。

唐吉的这种特定幻想，所带来的艺术变化，只是程度的变化，而不是种类上的不同。他在1939年移居美国，在康涅狄格州的伍德伯瑞与他的妻子凯·塞奇（Kay Sage，美国超现实主义画家）定居以后，继续唤起埋葬毁灭的宇宙。在《缓慢地接近北方》(1942，图579）中，世界是暗淡的，但物体显得更大些，现在又与几何形体的构成主义者结合在一起，提示一种机械的新生。在《不明确的可分性》（1942，图580）中，骨状物体本身形成复杂的结构，仿佛建起了它们自己的骨架。空间依然是无限的。渗透着一种奇异的灰色光线。长长的黑影，好像是某种初生的太阳投射出来的。在他的最后一件作品《弧线的增殖》中（1954，彩图157)，物质充满了地面，并且又重新组织到水平线上来。某种有生命的形式，也许是兽类？菜类？矿物？似乎已经重又占领了饱受蹂躏的宇宙。

唐吉的绘画有一种催人入眠的模式。自从他在1926年建立起他的形象以来，他只是在精心推敲之后才变化它。他只有一个写实的形象：

图578　唐吉《时代的家具》　1939
116×88.9厘米　康涅狄格　新坎南　詹姆斯·思罗尔，索比收藏

下图579　唐吉《缓慢地接近北方》　1942
106.7×91.4厘米　纽约　现代艺术博物馆　菲利普·C.约翰逊赠品

一片荒凉的不毛宇宙。在这里，某种原始的生命在为生存而斗争。这个局限，在现代艺术中，产生了一种最中肯和最有预言性的概念。

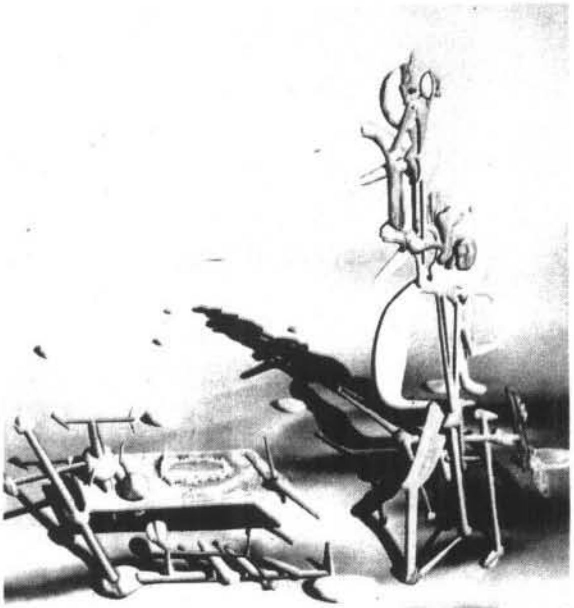


图 580　唐吉《不明确的可分性》　1940
101.6×88.9 厘米　纽约　布法罗　奥尔布赖特诺克斯艺术馆

达利（1904 年生）

在一般公众的心目之中，身居所有其它象征超现实主义的艺术家之上的，是西班牙人达利。不仅他的绘画，还有他的文章、他的口才、他的动作、他的相貌、他的胡须和他的宣传才能。他用所有这一切，在各种各样的语言中造就了超现实主义这一个专有名词，去表示一种无理性的、色情的、疯狂的而且是时髦的艺术。达利的生活本身就是一个十足的超现实主义者，以至其它的超现实主义者对他的笃诚和绘画成就，抱有强烈的怀疑态度。主要的证据也许就是他那些绘画，还没有人能够否认得了他那无尽的才能、想象能力或者他所显示的强烈信心。

达利生于靠近巴塞罗那的菲格拉斯，像毕加索、米罗以及在他们之前的高迪一样，也是一位加泰隆环境出生的人。达利肖像画的关键部分，不论是真实的还是想象的，都是得自他孩童和少年时代的情景。早些年间的风景，经常在他的绘画中出现，这标志着他那激烈的性情——他入迷、充满幻想、恐怖和妄自尊大。在第一次世界大战之末，巴塞罗那受意大利和法国艺术的影响。1921 年他去马德里美术学院之前，有幸碰上了印象主义、点彩主义和未来主义。他遵从通常学院派的训练，对于十九世纪学院派和浪漫主义者极为敬仰，如对米勒、包克林，特别是细部严谨的叙事画家梅索奈。在 1920 年代初期，他在现代绘画中发现了契里柯、卡腊和意大利的形而上画派，这一派的作品在期刊《Valori plastici》上刊载。对他的发展更为重要的是，他发现了弗洛伊德。弗洛伊德讲梦境和潜意识方面的文章，似乎解脱了他自孩童时代所承受的苦痛和色情的幻想。他与西班牙诗人罗卡（Federico Garcia Lorca）交友甚厚。这位诗人经常通过高雅的素描、浪漫主义的敏感来表现他的梦境和幻境，这就把达利引向了要努力去创作对立的极端，要通过乱真绘画的技术，造成一个比可见自然更为明确真实的梦中世界。在 1925 和 1927 年间，他探索过各种各样的风格：毕加索、格里斯的立体主义，毕加索的新古典主义以及得自沃米尔（Vermeer）的精确现实主义。

1928 年他来到了巴黎，并与超现实主义者们相会。1929 年他搬到这里，变成这一派的正式成员；同一年他与超现实主义者作家艾吕雅的前妻加拉·艾吕雅结婚。此时，他的绘画理论基础已经形成为“妄想狂评论（Paranoiac-critical）”，即出自梦想、梦境、记忆和心理学或病理学的变形的要素，创作一个梦想的现实。

由于受到学院派的训练，以及仰慕沃米尔和梅索奈等大师，他发展了一种精确到家的袖

珍画技巧，并且结合一种特别令人不适应、不和谐但是很明亮的色彩，这种色彩来自浪漫的现实主义者和着色照片（他把他的画称为“手绘照片”）。他经常用熟悉的东西当出发点，象米勒言情的绘画《祈祷》、表、昆虫、钢琴、电话、旧印刷品或照片，许多东西含有一种拜物者的意思。他声称，他的基本形象是血、腐朽和粪便。从日常平淡的物体开始，他逐渐地或突然地把这些东西消散和变形，成为一种梦魇般的形象，形成一种变态的锁链，由那过硬的写真技术加以肯定。与布奴尔(Luis Bunuel)合作，达利又转向了电影，并且产生了在影片幻想史中的两个实录：即1929年的《一只狗》和1930年的《黄金时代》。电影这一手段对超现实主义者而言，具有无限的前景，创造渐隐和变态，双重的和四重的形象，达利把这些手法运用得很精彩。

在头一批梦幻的绘画中，他抛掉了立体主义、古典主义或印象主义的所有影响，推出了他所发展了的精微的现实主义(microscop icrealism)。像1927年的绘画《血比蜜更甜》中，就出现了很有特色的形象和象征：一个腐烂的驴子，围了一大群飞着的苍蝇；无限透视的空间被排排图钉所加强；残缺不全的雕塑和尸首；胎儿似的形体；重叠的形象（驴子有一个鬼魂似的［容貌酷似］的“象形”）。他的风格飞快地臻于成熟，大约只是两年之后，于1929年他制作了《引起了乐趣》（图581）和《愿望的调节》（彩图158）。这些画是他成为巴黎的超现实主义者这之后创作的，而且流露了恩斯特、米罗和唐吉的想法。在这第一批绘画中，契里柯的影响还是很显著的，如画里套画、隐现的阴影、建筑。用水平线来限定巨大的空间，这还是唐吉的东西。嵌入的一个骑自行车的人，向着无穷、无尽、无处骑去，这大概是以恩斯特的照象蒙太奇为基础的。但是在弥漫狂燥激烈的气氛方面，其整体的效果则是独特的。《愿望的调节》是一件更加有个性的作品，它以咆哮的狮子头的多变重复，成为一个连续不断的变形过程。它举例说明艺术家运用梦境中冷酷的客观现实性，来创造一个超级真实性(Super reality)的决心，而且像一个狂人画的，不是敏感的偶然梦游症，而是引起妄想狂的一种持续不断的疯狂。在《可见的女人》(1930)这本书里，

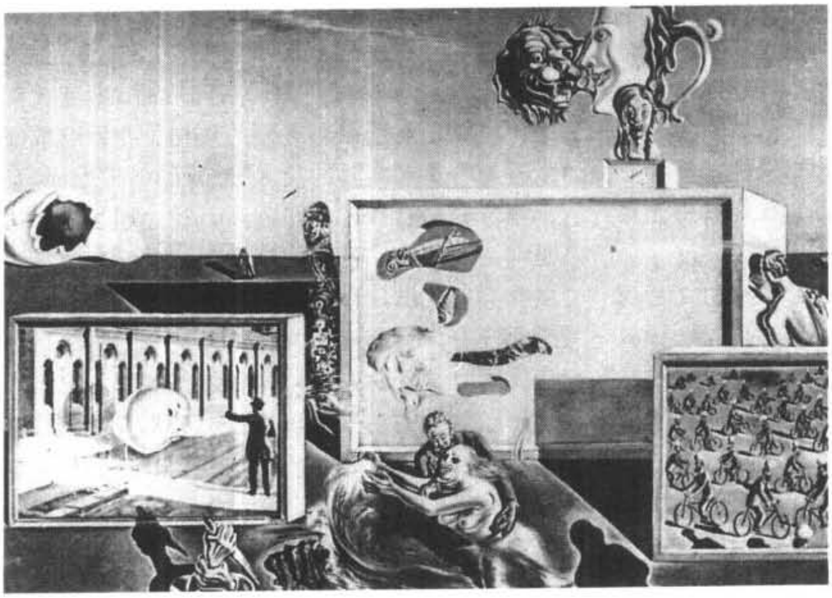


图 581
达利《引起了乐趣》 1929
构图板上油画和拼贴
23.5×33.7 厘米
纽约 现代艺术博物馆
西德尼和哈里特·贾尼斯收藏

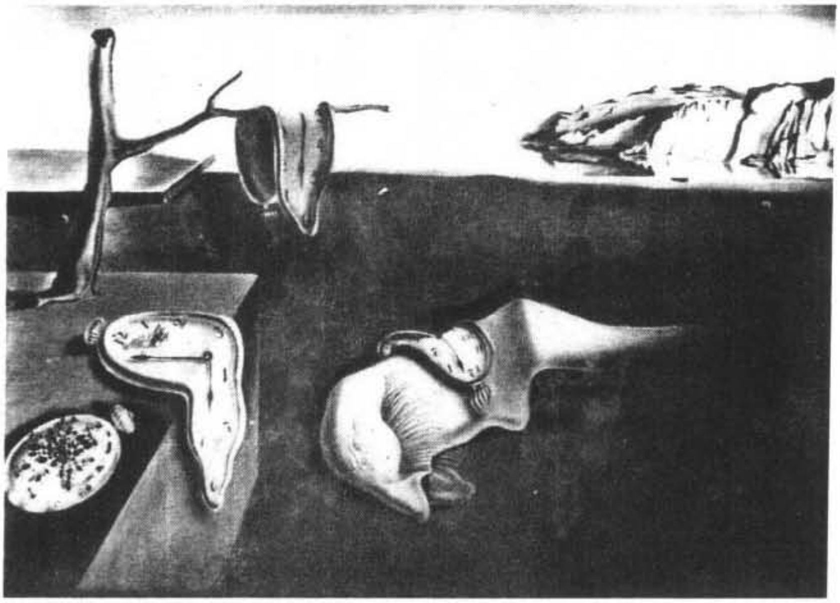


图 582
达利《记忆的持续性》 1931
24.1×33 厘米
纽约 现代艺术博物馆

达利写道:“我相信,由意识的妄想狂和积极的推进,而即将到来的这一时刻,将有可能(同时以无意识行动和其它的被动情形)把混乱加以系统化。因而,可以帮助人们完全不必相信现实的世界”。到 1930 年,达利便离开了契里柯的普通的梦境世界,来到了他自己的那种激烈、血和腐朽的世界。他寻求在他自己的艺术中进行创作,把一种弗洛伊德理论的特殊例证,应用到他自己的内心世界中去。他用第一个来到他心中的形象开始一幅画,并且从一个联想继续到下一个联想,像一个真的妄想狂一样,增加迫害或妄想自大狂的形象。他把他的“妄想狂评论”,定义为“一种无理性知识的自发性方法,是以精神错乱现象的解释与批评联想为基础的。

达利分担了超现实主义者对形式主义者的斗争,从新印象主义斗到立体主义和抽象。1931 年的《记忆的持续性》(图 582) 一画,是对二十世纪各种抽象组合实验的否定。它的袖珍画技法,又回到了十五世纪法兰德斯人的艺术。在另一方面,他那不和谐的绿和黄,又使人想起十九世纪的套色石版画。如同唐吉一样,空间是无限的,而且是用非常过硬的真实性画出来的。这些图画的名声,大部分是因为,他以一种不寻常的脉络和不近情理的属性,来表现可知物体。软塌塌的表,实际上已经变成大众心目中超现实主义梦想的一种可见形象的同义语。

在 1930 年代,达利的绘画在凶残的梦幻和奇怪的宁静气氛之间踌躇不前,其成就不甚明显。《加拉和米勒的祈祷,前面立刻来了圆锥形的歪像》(1933) 这张画就是前者的例子。加拉(Gala) 在一间光线明朗的房间后面,咧着大嘴笑,仿佛是业余摄影者照的快相。在她的前面坐着一个莫名其妙的男人。敞开的门道上面,是一幅米勒《祈祷》的印制品,对达利来说,这是两性的偶象。开着的门周围,有一个滑稽的怪物人形,出现在阴影之中,头上带着一个龙虾。没有什么道理来解释这种把熟悉的事物和变体同时并置的作法,这肯定是梦魇。

在加拉的另一幅肖像里 (1935,图 583),没有什么变形或明显的梦幻,但影响却比较大。加拉坐在最近的前景中,一派主妇模样,身穿一件带花纹的上衣,背对观众。对面背靠墙坐着

的还是她自己，犹如镜中的形象。在她的头部后面，是另外一幅米勒的《祈祷》。两个加拉面对面地坐在不同的座位上，也没有镜子。达利用了十分简单的手法，制作了这幅奇特的活动绘画。镜中形象成了一种幻想的器具，使别的艺术家们感兴趣，因为它出自十五世纪埃克(Van Eyck)所画的阿诺尔菲尼(Arnolfini)和他的妻子的肖像，出自十六世纪帕尔米贾尼诺(Parmigianino)意大利风格主义者的肖像，以及沃米尔的作品(《艺术家在他的画室里》)，和十七世纪委拉斯开兹(Velazquez)的作品(《门尼阿》)。巴洛克和洛可可时期的舞台布景设计师们，也以镜中形象的视觉含义构成梦幻，而二十世纪毕加索，在1920年代的超现实主义的



图583　达利《加拉肖像》　1935
木板上油画　32.4×26.7厘米　纽约　现代艺术博物馆藏　艾比·奥尔德里奇·洛克菲勒赠

作品中，也运用这一主题，1932年产生了杰作《镜前少女》(见彩图165)。达利这幅画的稿本，大概来于他崇拜的沃米尔的那些作品，可能是《艺术家在他的画室里》或者更接近《信》。

达利爱用的另外一个主题，是双重的或隐藏的形象，这在1937年的《怪物的发明》中可以分析出来(彩图159)。从左下角起，我们看到一连串的侧面像，包括达利和加拉的头像，引向画面中景的维纳斯祭坛。再往前，在一片空虚的空间里，有另一个所熟悉的象征，烧着了的长颈鹿。到左边，有一组令人有些生厌的形象，虔诚地弯着身子，而且有好多肥大的臀部对着观者。这种对于性象征的迷恋，在这里和在1930年代的另外一些绘画里也可以看到(如《带熟豆的软结构：内战的预兆》，1936)。

在1941年，达利的生涯来了一个转变：他宣布决定“变成古典的”，回到了拉斐尔的盛期文艺复兴时代。1938年，他在伦敦会见了弗洛伊德(Sigmund Freud)，那是这位心理学家逝世之前不久的事。弗洛伊德议论道：“你的艺术当中有什么东西使我感兴趣呢？不是无意识而是有意识”。不管这意见是讽刺还是一本正经，对评价达利所引起的妄想狂来说，这话是中肯的。1930年代末，艺术家从超现实主义，走向一种文艺复兴理想的古典主义以及发展了的新浪漫主义，后者是贝拉尔(Christian Bérard)、伯曼(Eugène Berman)和捷利切夫(Pavel Tchelitchew)发展起来的。在1934年，达利被布莱顿开除出超现实主义大会(布莱顿花了很长的时间清除异端分子，接纳新的皈依者)。

1940年，达利移居美国，他给剧院、时髦商店、期刊、珠宝店和艺术品(Objets d'art)商店搞设计，他的名声和应时的任务达到了顶点。从1950年以来，他的主要作品是奉献给基督教艺术的，赞扬基督及其门徒们的神秘。有大量这样的作品目前张挂在格拉斯哥艺术馆和博物馆里(《耶稣受难》，1951，图584)和华盛顿特区的国家艺术馆里(《最后的晚餐》，1955)，以及纽约的

大都会艺术博物馆。但是这些画对基督教历史的贡献，还是个有争议的问题。

暂且不管围绕着达利的争论如何，这里依然有一个根本论点：他是一位具有巨大天才和想象力的艺术家。在把梦境的主观世界转变成客观而令人激动的形象方面，他对超现实主义、对二十世纪的艺术做出了严肃认真的贡献。

马格里特(1898—1967)

和达利相反，马格里特在超现实主义者当中，可以算是一位不抛头露面的人。梅利在给英国广播公司影片所写的马格里特的电影剧本里写道："他是一位秘密的代理人，他的目的就是把资产阶级现实的整个机器搞个声名狼藉。像所有的破坏分子一样，他避免和别人雷同，他用外表装束和行为来讲话，(见书目)。大概多亏了他的隐姓埋名，他的作品才象冰川浮动似地，已经有了逐步的而且是压倒一切的影响。"

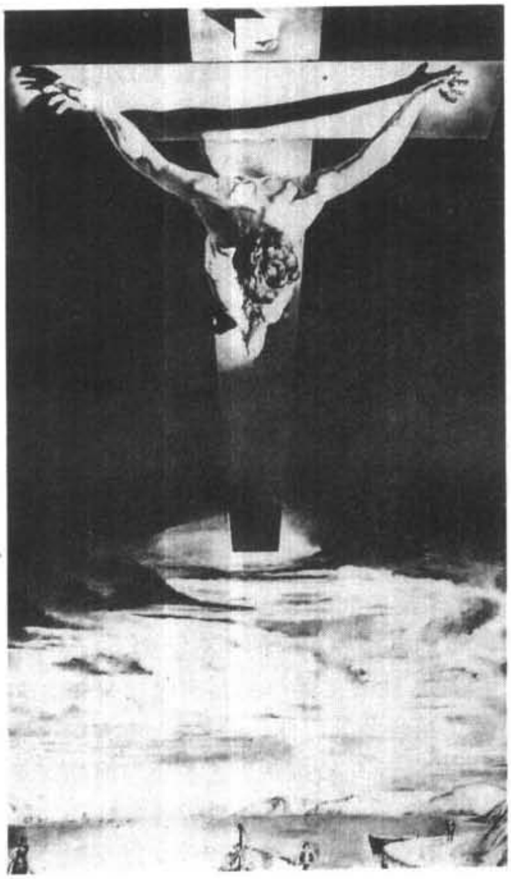


图 584　达利《耶稣受难》　1951
204.8×115.9 厘米　格拉斯哥艺术馆及博物馆

在布鲁塞尔美术学院断断续续学习了几年以后，马格里特像唐吉一样，在1922年他看到契里柯《爱之歌》的复制品的时候(画于1914年)，在恍然大悟中才认识了自己的命运。1926年他作为一位以契里柯的风格为基础的独特的艺术家而露面。在这一年，马格里特以他的《受威胁的凶手》(图 585)，显示了他一生绘画所运用的一些要素，这些绘画所引起的激动，同样是以奇怪、色情和日常情景为基础的。在这张画中贫乏的透视空间，得自契里柯和早期电影闹剧中摇摇欲坠、假里假气的舞台布景。那动作也有点这种情况。它的恐怖显然是多方综合的结果，而且是一种奇怪的颠倒的方式，所以就变得更加可怕。被杀的姑娘是一家百货商店的女时装模特儿，她的裸体所流的是真的血。正在充满感情听着留声机的凶手，也是个服装模特儿，他那涂了腊的脸面，和背面窗后的那些监视者们，以及前面潜伏着的侦探们都一模一样。马格里特本人，就是那戴圆顶礼帽不具名的、看不见的人，是一个凶手、破坏分子、监视者或者秘密代理人。

在同一年(1926)，马格里特结合了另外几个比利时作家、音乐家和艺术家，成立了可以和巴黎超现实主义相比的一个正式小组。他然后移居到巴黎郊外，并参予了以后三年的超现实主义者的事务。由于厌倦了巴黎颠狂、争论的气氛，1930 年他又回到了布鲁塞尔，在这里度过了他安静的余生。因为马格里特离开了世界的艺术中心，他的绘画就没有能得到应有的注意。自二次世界大战以后，在欧洲和美国所举行的一些重要的展览会，以 1965 年在纽约现代艺术博物馆举行的回顾展出而达到高潮。他

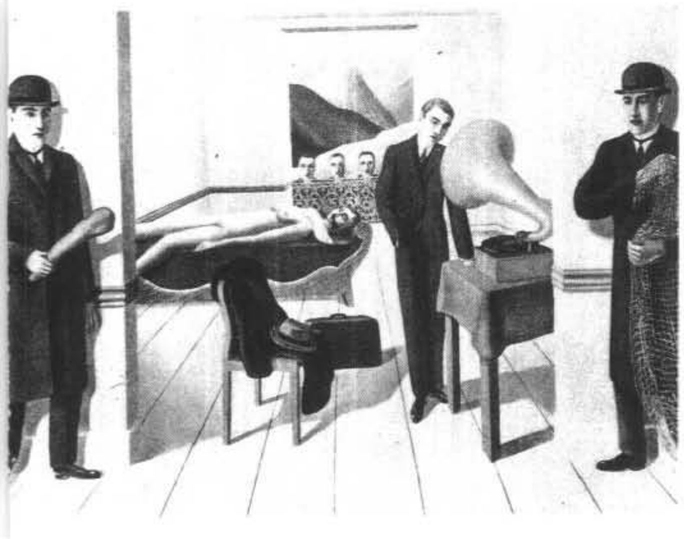
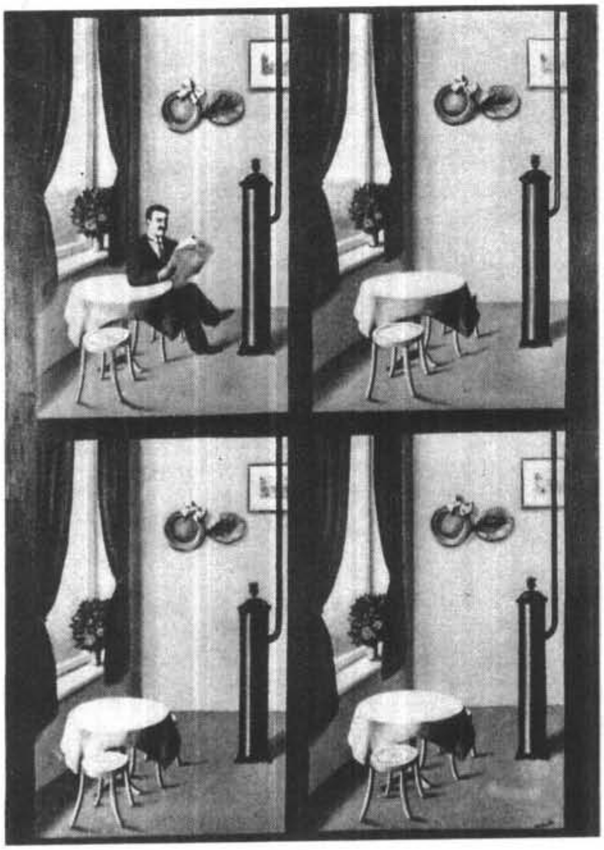


图 585 马格里特《受威胁的凶手》 1926
150.5×195.6 厘米 纽约 现代艺术博物馆
凯·塞奇·坦圭基金



对超现实主义以及幻想历史所作的独特贡献，现在已被人们所认识。

在 1926 年以后，马格里特除了短时期对其它的风格作点客串以外，他那精密、神秘的现实主义风格极少变化。因为他经常又回到早先的主题上去，所以他那些没注日期的作品，很难搞起一个年表来。《看报纸的男人》(1927，图 586)是四幅完全一样的画面，画的是一个朴素咖啡馆里的窗户一角。除了只在第一幅里出现了一个男人之外，在其余三幅里，人都不见了。这一切，喜剧感是很强烈的。人们再一次想起 1920 年代早期的无声电影，这是四个暗示影片的四个镜头。背景没有什么实质性的东西，看上去象早期电影一样贫乏。喜剧里的下一幕，大概是连房间本身也要消逝了。马格里特被早期现实主义影片所搞的不真实的东西感染了。孩童时，他喜欢《幽灵》(Fantomas)，这是一种很便宜的惊险神秘片。以这些为源泉，他在日常的幻想中，提取绘画中本质的东西，对于这一支超现实主义者，人们取名为魔幻现实主义(magic realism,)。1930 年代和 1940 年代，在欧、美兴盛的魔幻现实主义，精密而真实地表现了日常的场景，并不带奇怪的或怪物似的歪曲变形。这种魔幻感，是把一些因素或事件，梦幻似地并置在一起而产生的，一般人们不相信这些东西会凑到一起。契里柯的绘画，比超现实主义者能更好地说明魔幻现实主义。另外一些超现实主义者，则运用了魔幻现实主义的手法，但是，马格里特(与罗依)是这一趋势的主要大师。

马格里特的这一趋势，最好的象征(只是他不喜欢特定的象征主义的属性)就是标题为《形象的背离(或弃义)的作品(1928—1929，图 587)。画的是一个野蔷薇木制的烟斗，精细得

图 586 马格里特《看报纸的男人》 1927
115.6×81.3 厘米 伦敦 塔特美术馆

可以当成烟草商的商标。下面同样精细地写明："这不是烟斗"。这件讨人喜欢的作品，混淆了图画的真实性。在《错误的镜子》（1928，图588）中，也把同样的构思具体化了。眼睛在观察大自然的白云和蓝天的时候，成为一面错误的镜子，这是艺术家信条的另一种表述方式。《错误的镜子》介绍的，是一种幻想的风景主题，那是一幅画，不是大自然。真实空间与空间的幻觉问题，是一个与绘画本身同样古老的问题，但在这里，他能以非常的想象力加以处理。马格里特的研究，包括了许多有变化的主题，然而最简单的表现就是，他在一个窗户前面有一个带画的画架，透过这窗户就是一幅风景；在画布的场景，精确地再现了它所复制的片断，带着自然——幻觉——绘画（nature-illusion-painting）的问题，进入一种第四量度。《欧几里得的漫步处》（1955，图589），描写的是一幅城市景色。画中有一条剧烈透视的宽大马路；这大马路看上去快变成一个三角形，重复了相邻塔楼的角锥形状。这样，所谓漫步的场所，也就变成了欧几里得式的了。哥特式的塔楼，使人想起马格里特在绘画方面的法兰德斯式的先行画。艾克斯（Van Eycks）和韦顿（Rogier



图587　马格里特《形象的背离（或弃义）》　1928—29
59.06×80.01厘米　纽约　私人收藏

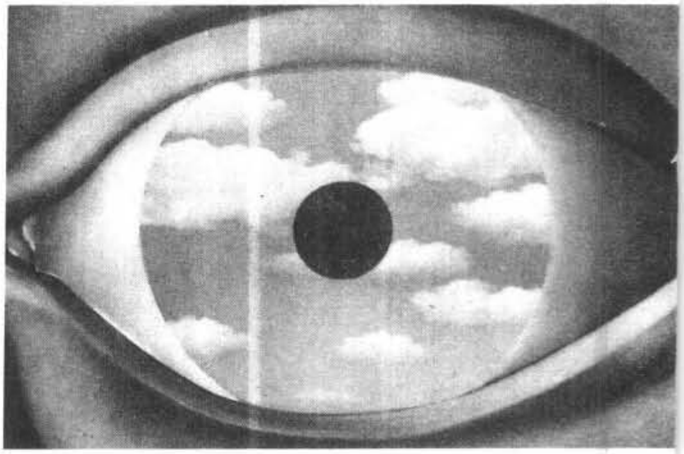


图588　马格里特《错误的镜子》　1928
54×81厘米　纽约　现代艺术博物馆

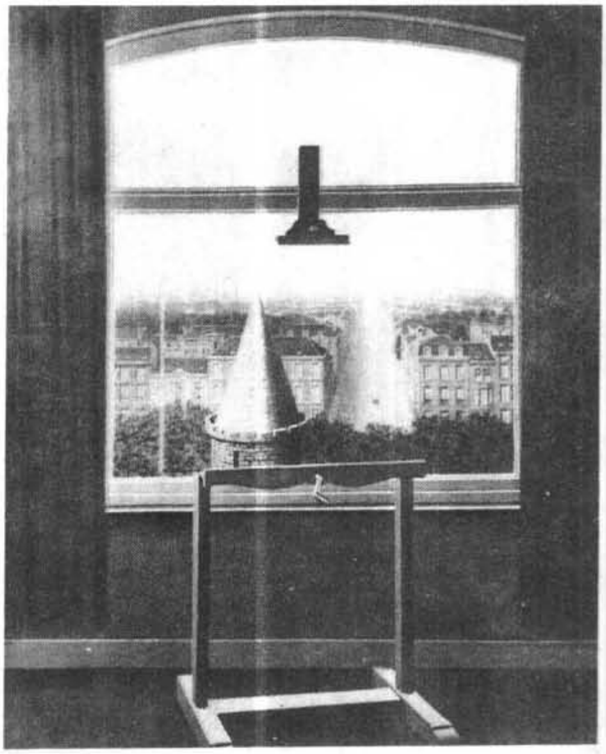


图589　马格里特《欧几里得的漫步处》　1955
161.3×130.8厘米　明尼阿波利斯艺术学院

van der Weyden)也通过窗户画过景色。但在这里它是一种幻觉，一种类似的幻觉，所画的图画，作为所画图画的一部分，真是够动人的了。

马格里特探讨过一些吓人的形象，有时达到令人震惊的地步。标题非常简单的《肖像》(图 590) 是一幅静物，由简单的一片火腿和酒瓶、玻璃杯、刀、叉等组成，画法极为精确。这些东西所依托的桌子，是一块暗灰的垂直矩形。这片火腿的中心，瞪着一只人眼睛。很难解释，为什么他喜欢把东西这样并置到一块，搞得这么吓人。人们会想起，在一部早期的电影里有一个小人，他端着盛有两个煎鸡蛋的盘子，尖声尖气地喊道："拿开！它拿眼瞪着我呢！"

马格里特大部分肖像画完成于 1930 年代的早期，但是，他的变化却是非常机敏的。号角和椅子，像幽灵似的形象，在一幅海景上徘徊(1928，《吓人的天气》)。在《火梯》(1933)中，火焰在房间里的一堆纸、一把椅子和一只大号上跳跃。在他的许多绘画中，火是一个重要部份；另外大块的岩石，可以像鸟儿一样在空中飘荡(《比利牛斯的城堡》，1959，图 591)；或者在一个房间里，塞满风景或海景(《无形的世

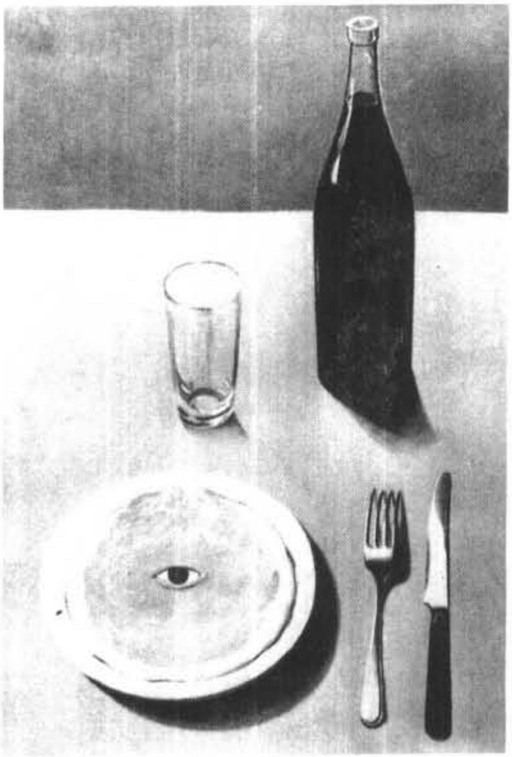


图 590 马格里特《肖像》 1935
73.3×50.5 厘米 纽约 现代艺术博物馆
伊夫·唐吉夫人赠品

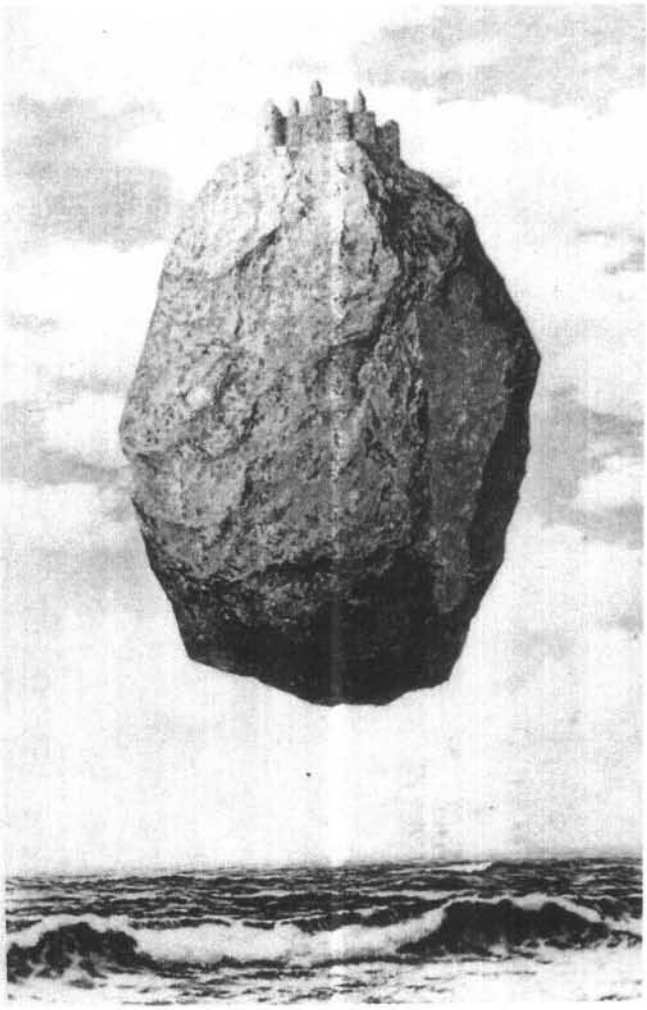


图 591 马格里特《比利牛斯的城堡》 1959
199.7×140 厘米 纽约 亨利·托格纳收藏

界》,1953—1954)。这些作品的幽闭恐怖的效果(chaustrophobic effect),在一朵玫瑰或一个苹果这样的画面里,突然增长得十分明显,很象在《艾丽丝游奇境》(Lewis Carroll 的童话故事)中达到庞大的比例或膨胀到冲破墙壁的吓人程度(《收听室》 1953,图 592)。色情的因素依然继续保留,如裸体的局部,并将局部清晰地组合起来,或者像容器一样垛起来(《壮观的妄想》,1961,图 593)。用古典的传统继续搞恐怖的东西,但照大卫的《里卡梅尔夫人》和马奈 1949 年的《阳台》搞的东西,却是逗乐的变体画(图 594),以雅致的棺木代替了人物。

在 1950 年代的某些绘画里,马格里特把所有的部位都固质化了,将人物、室内、风景、物体,变成单一的岩石材质。但是,基本的形式和主题,依然是日常琐事的幻境,并一直贯彻到 1960 年代。如蓝天笼罩着深夜的街景;空中飘浮着中午的白云,赛马比赛超过了汽车,并且从房间里经过;或者一位很文雅的女骑师,

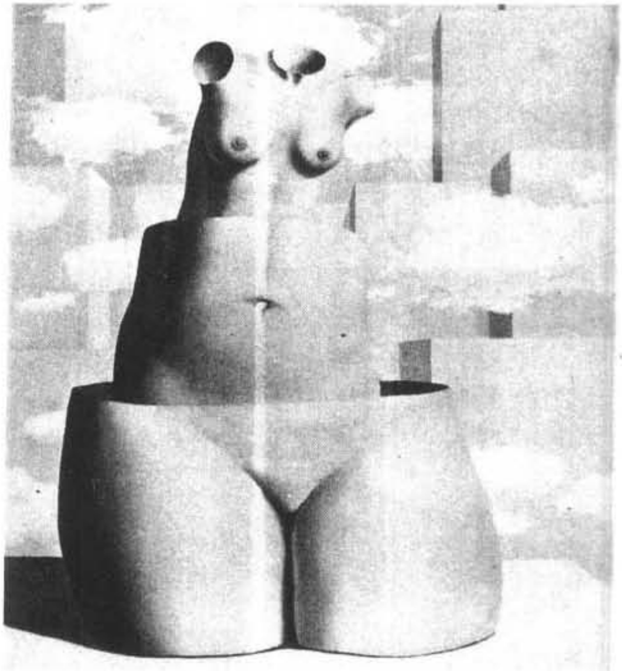


图 593 马格里特《壮观的妄想》 1961
100×81 厘米 巴黎 亚历山大·纽拉美术馆

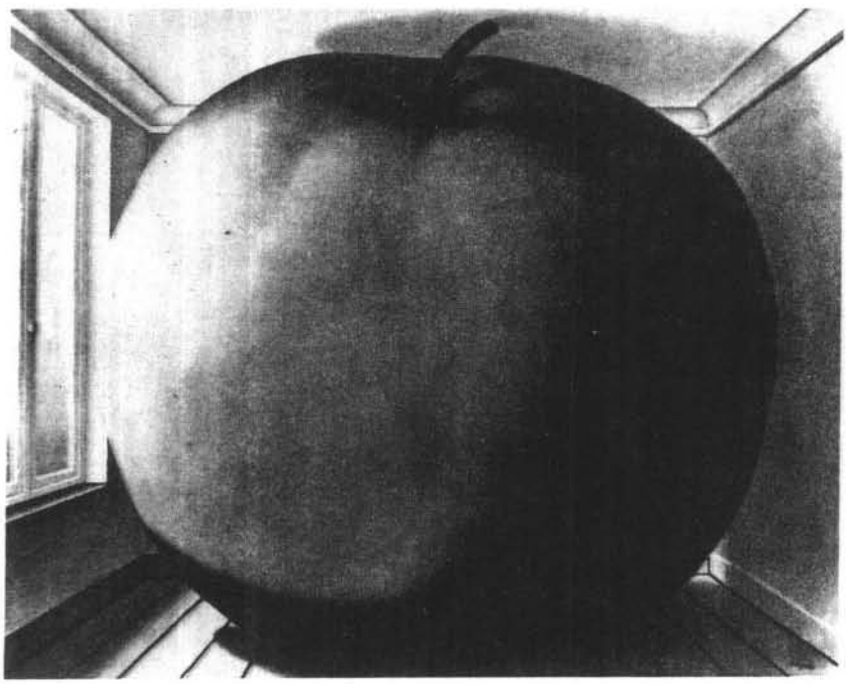


图 592
马格里特《收听室》 1953
80×100 厘米
纽约 私人收藏

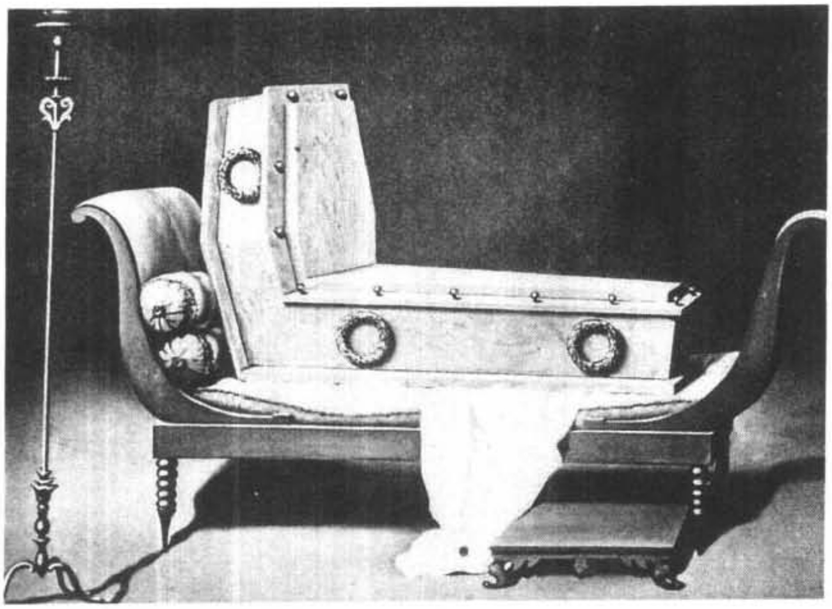


图 594
马格里特
《里卡梅尔夫人》 1951
62.2×81.6 厘米
私人收藏

穿过一个被树木分隔开的森林。然而，在马格里特的世界里，总是保留那么一个谦逊、不露面的人，头戴圆顶博士帽，身穿黑色外套，单独呆着或者成群相处，如 1953 年的《戈尔康达》，有一大群在城市上空降落。

贝尔莫(1902—1975)
布劳奈尔(1903—1966)
多明吉斯(1906—1957)
莫莱·奥本海姆(1913 生)
帕伦(1907—1959)
塞利格曼(1901—1962)

可以简略地提一下，形成第二个浪潮的超现实主义的人物。贝尔莫带着一个叫做《洋娃娃》(图 595)的装配，从柏林来到巴黎。这是一个肢解的女性时装模特儿，它的各个散开的部位，是非常清楚明白的，而且可以活动，扭曲成带色情或带痛苦的姿势。这件作品里的虐待狂，可以在贝尔莫画的线描之中复现出来。他是一位天才的带有哥特式想象力的书画印刻艺术家。布劳奈尔是一个罗马尼亚人，在巴黎是布朗库西的一位朋友。他搞成功了一些甚至在超现实主义者当中都是很轰动的作品。在 1934 年，他展出了他的 K 先生变体画——《K 先生集中力量》(1934)和《K 先生的怪情况》(1933)。K 先生是阿尔弗雷·贾里的神父尤布的精神后裔，代表残暴的化身，处于一种从一个淫秽的角色变成另一个角色的永恒变化状态之中。在战时或战后，布劳奈尔的个人意象开始发展，这种意象得自埃及或哥伦比亚前的古代或原始艺术的传统。从战争以来，他的早期风格的人物塑造，就转移到平板的图案系统上，虽然他偶然也画开战的怪物，一件并不十分有个性但非常迷人的绘画就是《在贝赫尔街 2 号乙的会面》(1946)，画中有一个(或两个)由男人和女人的身体、三对手臂和一个还瞪着眼睛的大脑袋所组成的变幻不定的怪物，落在卢梭用鬼灵一样的月亮和黑色的吹笛人所完成的风景画上。布劳奈尔探索他自己的道路，制作了一些鬼妖出没于梦境的作品。

多明吉斯是西班牙人，以他创造的物体装配而著称。《乔治·休格尼的旅行》(1935，图 596)是由一个玩具自行车和玩具小马组成的结

构。如小阿尔弗雷德·H·巴尔所指出的："M·休格尼是一位超现实主义的诗人，一个时期以投递（骑自行车）投币售货机的奖品谋生。"多明吉斯还把著名的移画印花术（Decalcomania）奉献给超现实主义者；把墨水或水彩颜料，在压力下从一张纸转印到另外一张纸上（《移画印花术》，1936，图 597）。这一技术，启发了超现实主义（特别是恩斯特，他用液体油料做实验），用于他那惊人的无意识效果。他的最后一幅画《小丑》（图 598），完成于他自杀的前一年，说明他那错综复杂和相互结合的技术，以及一种贯彻始终的荒谬场景。

莫莱·奥本海姆（Meret Oppenheim）在1936 年以他的作品《物体》（图 599）而取得声望。有一只杯子、一个碟子和一把调羹，上面都用皮毛罩了起来。这种"毛衬茶杯"，已经变成超现实主义幻想的同义语。帕伦是奥地利人，他在墨西哥度过了余生，而塞利格曼是瑞士人，晚年是在美国度过的。他的作品，有一种黑暗的哥特式的形象，经常出现奇特的月下风光（图 600）。

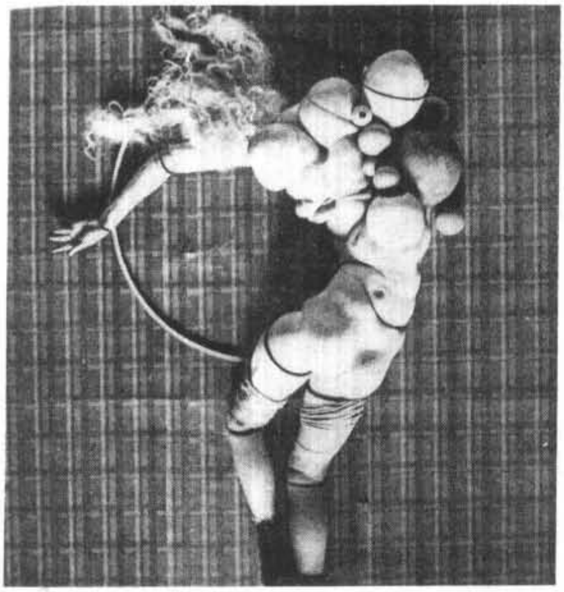


图 595 贝尔莫《洋娃娃》 1937
木、金属和混凝纸 私人收藏

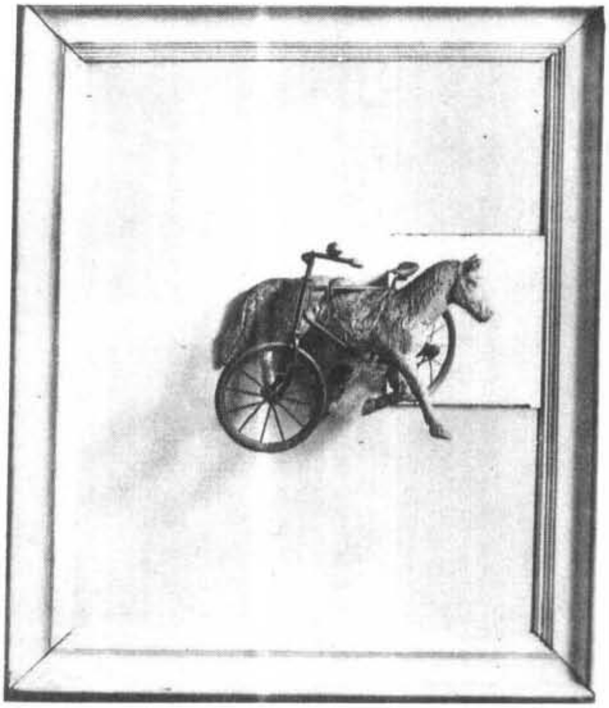


图 596 多明吉斯《乔治·休格尼的旅行》 1935
物体、油漆木板带人造玩具 39.7×31.8 厘米 巴黎 乔治·休格尼收藏



图 597 多明吉斯《移画印花术》 1936
墨水 35.9×29.2厘米 纽约 现代艺术博物馆

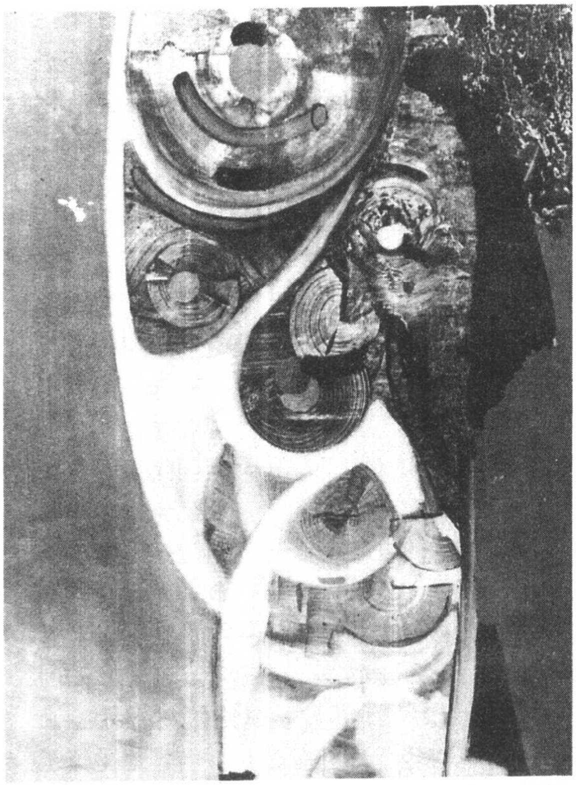


图598　多明吉斯《小丑》 1956
81×60厘米　巴黎　R.A.奥古斯蒂尼收藏

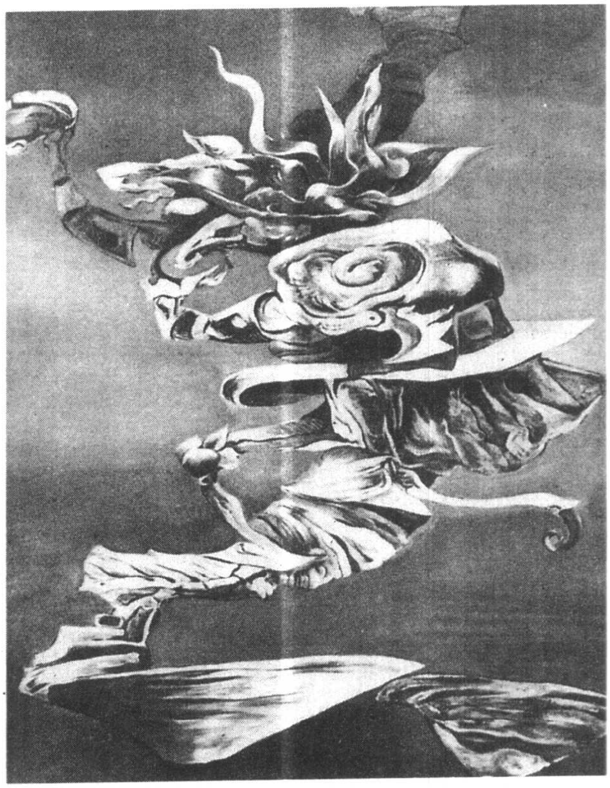


图600　塞利格曼《吞星者》 1947
116.8×88.9厘米 纽约 鲁恩·怀特夫人收藏



图599
奥本海姆《物体》 1936
罩皮毛的杯子直径11.1厘米；茶碟直径23.8厘米；调羹长20.3厘米
纽约　现代艺术博物馆

新浪漫主义

新浪漫主义(Neo-romanticism)和魔幻现实主义，是1930年代与超现实主义有关的、最可以明确下定义的两支反作用力量。要把这两种趋势称为超现实主义的嫡系是不妥当的，因为它们是与之平行发展的。从较大的范围来看，它们是反对立体主义和抽象的形形色色力量的一部分。但是，如果没有超现实主义的气候，要设想它们能最后集中到神秘和梦幻的效果上，那也是不可能的。

新浪漫主义包括了四个关键人物：贝拉尔(1902—1949)、尤金·伯曼(Eugene Berman，1899—1972)和用利奥尼德为名作画的利奥尼·伯曼(Léonid Berman，1896生)两兄弟、及捷利切夫(Pavel Tchelitchew，1898—1957)。伯曼兄弟和捷利切夫是俄国人，战争期间和战后，在美国生活了一个时期。贝拉尔和尤金因当剧院的设计师而成名，特别是为孟蒂·卡洛的俄国芭蕾舞所做的设计。伯曼和其他的新浪漫主义者们，反对抽象和超现实主义，追求以抒情为特色，并且回到人间，回到他的感情和他直接接触的环境之中。特别是伯曼继续迷恋着一种意大利的浪漫主义的形象，以及过去的一些形象。利奥尼早先喜欢海景，特别是退了潮的海滨景色：海滨变成大片的沙滩，以精确的匠师手艺和中性色彩画出天空（图602）。贝拉尔的双重自画像《在海滩上》（1933，图603），同样运用了某种空虚的天和海空间作为背景，衬着照相式的自画像，利用第二个头像横在自己臂上窥视，变成了一种幻觉。他没有用变形或幻想的处理手法，但通过这个费解的第二个自画像，使这件作品变成了超现实主义的东西。捷利切夫是通过同样的手法，用熟悉的物体创造不熟悉的梦境，把现实变成梦幻的（《静物小丑》，图604）。在他的纪念性绘画《捉迷藏》（1940—1942）这张画中，他抛掉了浪漫的现实主义，而成为一种不可思议的人体内部解剖式的东西。

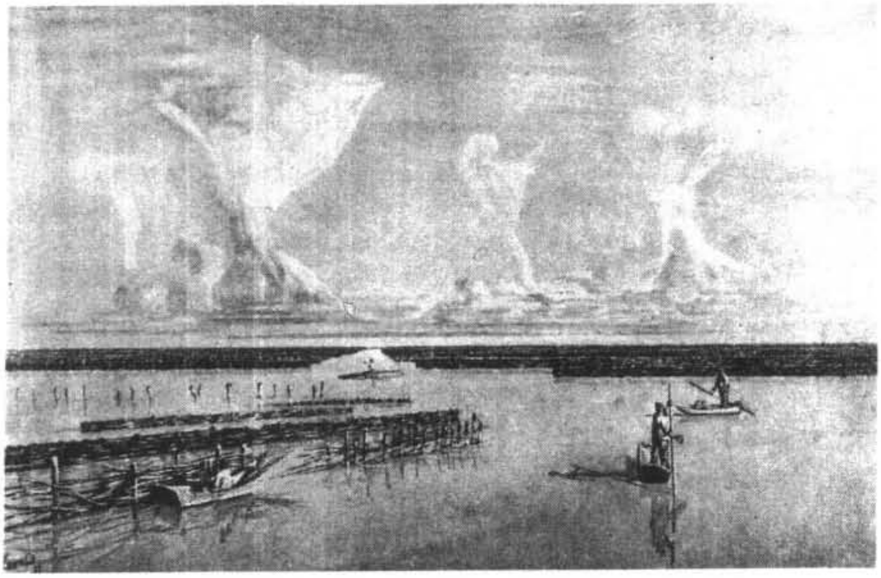


图602
伯曼《高潮中的集蠔人》
1937
54×81.3厘米 康涅狄格新坎南 詹姆斯·思罗尔·索比收藏



图 601　伯曼《西方世界的缪斯》　1942
129.2×95.9 厘米　纽约　大都会博物馆
乔　治·A. 赫恩基金 (1943)

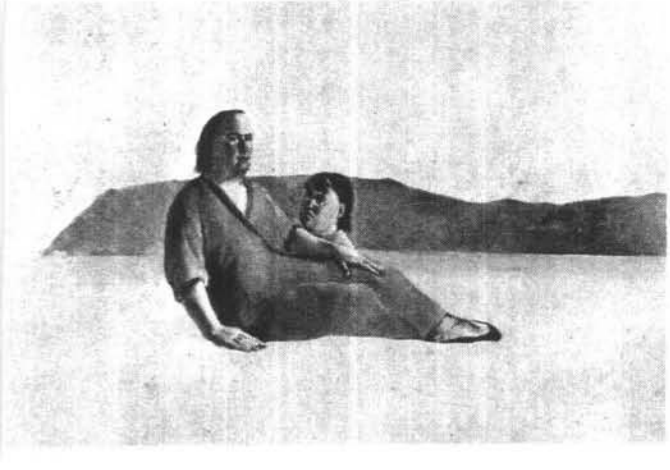


图 603　贝拉尔《在海滩上》(《双重自画像》)　1933
81×116.8 厘米　纽约　现代艺术博物馆
詹姆斯·恩罗尔·索比赠品



图 604　捷利切夫《静物小丑》　1930
100×65.1 厘米　芝加哥　艺术学院

魔幻现实主义

要在超现实主义和那些叫做魔幻现实主义、精密现实主义或者聚焦清楚的现实主义 (Sharp-focus realism) 之间划条杠杠，甚至要比在超现实主义和新浪漫主义之间划杠杠还要

困难。一般地讲，魔幻现实主义是直接来自契里柯，通过分散形象的并置，造成神秘感和似乎不可能的情景，甚至要想仔细看看为什么如此都是很困难的。魔幻现实主义者们，即使他们并没有沉缅于弗洛伊德的梦境形象，他们也还是对于把日常生活的体验转变成奇异性的东西感兴趣（也见［353］和另一类型的魔幻现实主义，见［321—322］）。

罗依（1880—1950）

罗依是超现实主义的创造者之一，后来人家不承认他，但他可以被当成神秘现实主义之父。《日光储存》（1929）是一幅直截了当的“乱真”绘画，但是《公制》（1933，彩图160）是在实验室僵硬的几何形状上，增加一种神秘的量度。实验室的墙很不协调，有一些古代的实验仪器，巨大的门洞向夜景敞开，外面曲膝坐着一个孤零零的人物。《楼梯上的危险》（1927或1928，图605），甚至是一个更加明显的幻想精神分裂的实例，画面上依然有那种效果。情节是很明显的，但是，它那精确的描绘、附加因素的删除和事件的难以说明，使得作品十分吓人。



图605　罗伊《楼梯上的危险》　1927或1928　91.4×60厘米　纽约　现代艺术博物馆艾比，奥尔德里奇·洛克菲勒赠品

德尔沃（1897生）

德尔沃（Paul Delvaux）像马格里特一样，也是在布鲁塞尔度过了他的大半生的。他姗姗来迟地进入超现实主义。从1935年以来，他画梦中俊俏女郎，通常是裸女，但有时是衣着规矩的和维多利亚式的。这些女郎像梦游者一样，在文艺复兴式的透视或维多利亚式建筑中，在一种古典殿堂的梦境中神游。偶然也出现情侣，男人通常都是衣衫褴褛的学者，他们致力于各自问题的，竟离奇地忘却了女郎。《进入城市》（1940，彩图161）呈现的就是一个基本的公式：在一幅宽广的风景中，裸体的女郎们沉迷于各自的梦中；着衣的男人在这里是局部裸体的，年轻人在研究一幅大平面图；这里还有一对拥抱着的女恋人和一个戴圆顶帽的绅士（令人想起了马格里特），边走边读手中的报纸。这幅画的主要来源可能是十五世纪的透视绘画，它甚至暗示出德拉弗兰切斯卡的影响。人物有后撤的感觉，过渡到德尔沃的特别有个性的梦幻中去。在《熟睡的维纳斯》（1944，图606）中，他把场景布置在像一个希腊大会场或神庙的周围，弯月的暗淡光色神秘地笼罩着。睡着了的维纳斯，倚在一个新古典式的床塌上。一个死人的骨架走向前去，与一个身着优雅紧身衣，头戴羽毛帽的匆忙女子在对话。围绕着这个不以为意的“三重奏”，哀恸的裸女们悲号苍天。其总

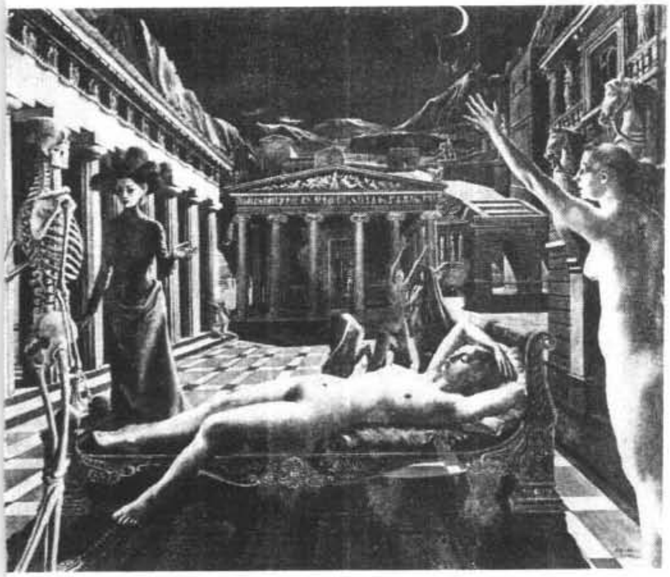


图 606　德尔沃《熟睡的维纳斯》 1944
172.7×199.1 厘米　伦敦　塔特美术馆

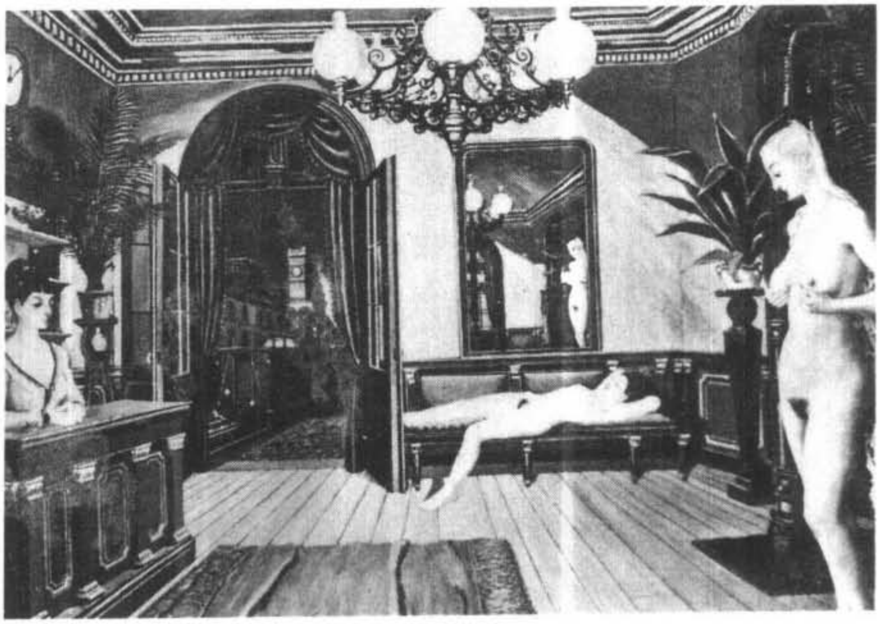
体效果，可以说是从罗马诺(Giulio Romano)或者某些拉斐尔的手法主义者(Mannerist)的追随者那里得来的。《夜车》(1947，图 607)的场景是一个装饰在蓝色和紫色暗影中的维多利亚式旅馆(或妓院)。一个裸女站在画面的前景中，背景的镜子反射出她的人形，镜子下面，斜躺着第二个裸女。在桌子后面，坐着穿衣庄重的女老板。大门敞着，外面是一个铁路的车场。铁路车站这样一个主题，在德尔沃的作品中是屡见不鲜的，特别是夜景。这是受到契里柯的《离别的忧郁》的启发。

德尔沃不是梦幻的重要创始大师，但他的梦中世界，无论如何还是很引人入胜的。他谨小慎微的描绘，丰富而敏感的色彩和怀旧的感伤情绪，使得他的色情的裸体，也变成某种不可思议和超脱现实的东西。

巴尔苏（1908 生）

画家们运用精密现实主义去创造一种不可思议的气氛，当今最使人入迷的就是著名的罗拉的巴尔苏·克洛瑞斯基(Balthus Klossowski of Rola)。他生于一个杰出的波兰家庭，他的父亲是一位艺术史家兼画家，他母亲也是一个画家。他是在纳比派和早期野兽派的环境之中成长的，这些人当中有波纳尔、德兰以及诗人里尔克(Rainer Maria Rilke)。像德尔沃一样，

图 607
德尔沃《夜车》 1947
木板油画
152.4×210.2 厘米
得克萨斯　达拉斯
艾伦·吉伯森夫妇收藏



他的作品也可以回溯到文艺复兴。在他的第一件重要的作品《街道》(1933，图 608) 中，他建立了一种超然的非个性的情绪，弥漫于他的作品之中。色彩是冷调而且呈中性。人们专心致志，各忙各的事，围绕他们所发生的一切，都是毫不在意的。尽管巴尔苏对库尔贝、波纳尔表现得载恩戴德，但作品使人再次回想起德拉费兰切斯卡的壁画，以及修拉的非个性的错觉。巴尔苏制作过一些非常好的现代肖像。1936 年



图 608　巴尔苏《街道》　1933
193×239.4 厘米
康涅狄格　新坎南　詹姆斯·思罗尔·索比收藏



图 609　巴尔苏《安德烈、德兰肖象》　1936
木板油画　112.7×72.4 厘米　纽约　现代艺术博物馆　利利、P. 布利斯遗赠



图 610
巴尔苏《起居室》　1942
木板上油画
111.8×144.8 厘米
纽约
约翰·海·怀特尼夫妇收藏

的《德兰》，是画家的一个惊人的声明。咄咄逼人的形象，压倒一切的个性，和一派拿破仑式的姿势，似乎要夺框而出。与此同时，筋疲力尽的模特儿，在背景里打盹儿（图609）。

1930年代后期，巴尔苏着手于他后来所迷恋的主题：小姑娘接近青春期，唤起了对于两性的意识，以及她们刚刚开始明白其意义的倦怠的梦境。（图610）。

1925年以后的毕加索

毕加索把1920年的一幅古典的人物作品《在海边》，经过几何变形，改画成一幅梦幻式绘画（见图530）。这是在他的古典作品之中，所进行的许多类似的实验之一。但是，从1921年的《三个乐师》（见彩图137和138）和1923——1925年的一些曲线立体主义的绘画来看，则说明艺术家正在以另外的一些方式，来探索梦幻方面的问题。毕加索很熟悉巴黎的达达主义者们，认识布莱顿，超现实主义者也承认他。他给《超现实主义者的革命》第二期（1925年1月15日）投了某些抽象的线描画稿。在1925年7月15日的第四期里，编辑布莱顿发表了一篇《亚威农的少女们》的报导，复制了毕加索的拼贴和他的新作《三个舞者》或《舞蹈》（1925，彩图162）。从1923年到1925年，出现了艺术家的某些最古典抒情的舞者线描（图611），但是，从此以后，他画的新画又是一个惊人的出发点。像毕加索在这个时期的其它大型立体主义绘画一样，作品是一个立体主义的空间，与提示透视深度的空间相结合，在这样的房间里，有三个捉摸不透的人物，兴高采烈地表演舞蹈。右边的人物，带棱带角，左边的，则呈曲线而有放纵之势。毕加索在立体主义的人物语汇里，用尽了心思。有同时并现的景象、有正面和侧面、隐约或阴暗的侧影、小碎面和相互贯穿等等不一而足，以便创造出一种梦幻的形象。这幅画几乎是毕加索艺术发展的里程碑，像1907年的《亚威农的少女们》一样的重要。

在1920年代后期和1930年代，继《三个舞者》之后，毕加索的绘画和雕塑激起了非常丰富的幻想，以致无法列举，也很难分类。雕塑般的古典绘画，改画成一系列的变形的有机物形体，这是从各种各样的海滨浴者那里获得的形状。这些有机形体，又使他回到了雕塑，从1914年以来，他对雕塑有些忽视。在1923年，他为雕塑纪念碑制作草图，是骨头似的人物的装配。这些"骨头人"，一直继续到1930年代还间或出现。一件早期的杰作是《坐着的浴者》（1930，彩图163），这个浴者，一方面是骨骼，一方面是化石，总起来说是个怪物，地中海的阳光使她悠然自得。铅笔的线描发表在1933年

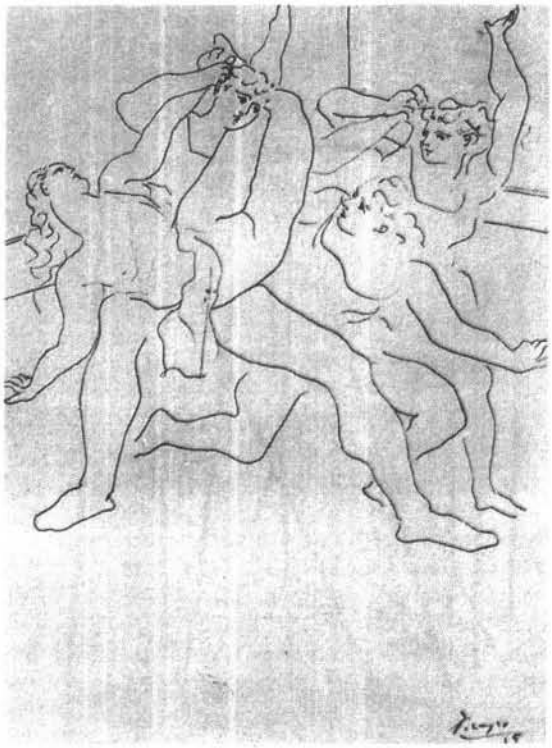


图611 毕加索《四个舞者》 1925

铅笔和墨水 35.2×25.4厘米 纽约 现代艺术博物馆 艾比·奥尔德里奇·洛克菲勒赠品

《弥诺陶》上，这是1930年代很豪华的超现实主义者杂志；说明了艺术家在创作人物雕塑中的丰富想象力，人一方面是活生生的有机体，一方面又是机器。《女孩和玩具船》（1937，图612）把雕塑结构和曲线的充气效果结合了起来。这些怪物，都有一种很新奇的人性：《坐着的浴者》有一种平淡的沐浴美，而这两个女孩则是像儿童一样把心思集中在她们的船上（尽管她们并没有特别表现出象儿童的地方）。在远处水平线上有一个窥视的头，但对于兴致勃勃玩耍的女孩们，没有什么威胁。在画怪物的整个画廊里，大概最吓人的就是《梳理头发的妇女》了（1940，图613），不过这个人物，依然以优雅的女性姿势窥视着自己。

从1925年以来，毕加索的成就，大概可以用一些特殊的主题，来做一个最好的总结。一个就是“艺术家在画室里”，这是立体主义者很得意的主题，因为这可以使得他们能很熟悉和容易地进入场景，用物体去进行有关的探索。毕加索在1920年代又回到这个主题，并不是去再现造型的真实，而是去再实验真实本身的本质。他的兴趣，可能是因为接受了昂勃罗·沃雅（Ambroise Vollard）的委托，给巴尔扎克的《不知名的杰作》的一个版本提供素描，而引起来的，该书出版于1931年（见《画家和织毛线的模特儿》，1927，图614）。故事里讲的是，一个精神狂乱的画家，花了十年的时间画了一幅妇女的肖像，结果是一大堆乱糟糟的涂鸦。毕加索的解释，可能表明他不相信绝对的抽象，尽管他也搞了一些线和点的素描（1926），不过，这比他在那以前或者从那以来所搞的任何东西都抽象。此后不久，他也设计了金属条的抽象构成，在这里面，人物依然是隐约可见的（图615）。他以色彩丰富的作品，回到了画家的主题和他的模特儿上来（彩图164），这里他介绍了幻想的特点：真实和幻觉相互颠倒，画家和模特儿变成了超现实主义者的密码。但是画家在画布上的肖像，是一种古典式的侧影。自此以后，毕加索一次又一次地回到主题绘画上来。

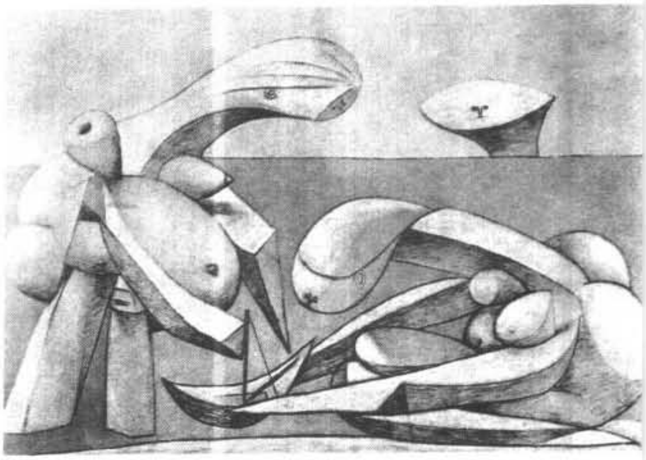


图612　毕加索《女孩和玩具船》　1937　布上油画、铅笔和色粉笔　128.3×194.9厘米　威尼斯佩吉·古根海姆基金会



图613　毕加索《梳理头发的妇女》　1940　130.2×96.8厘米　纽约　伯特伦·艾密斯夫人收藏

1930年代有两幅关键的作品：《镜前少女》（1932，彩图165）和《少女绘画的室内》（1935，

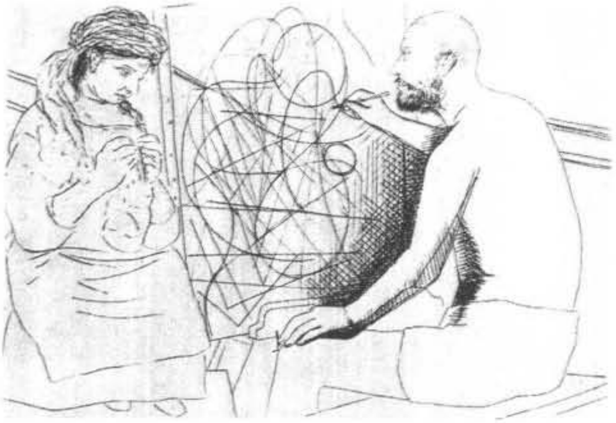
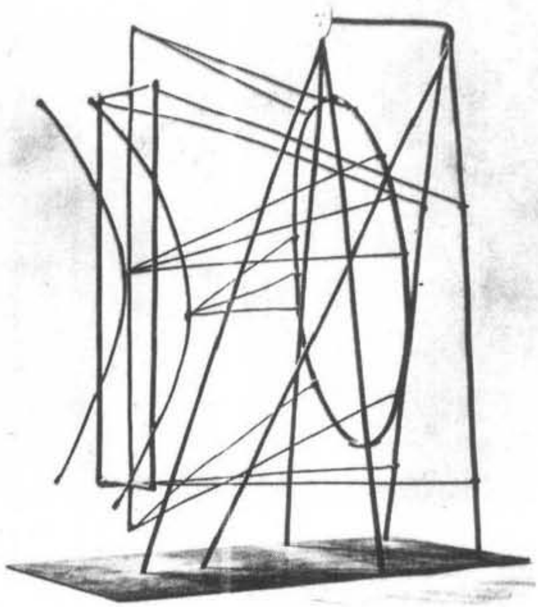


图 614　毕加索《画家和织毛线的模特》，为 1931 年巴黎出版的巴尔扎克《不知名的杰作》所做的插图　1927　蚀版画　纽约　现代艺术博物馆　亨利·丘奇赠品



右图 615　毕加索《金属线结构》　1928—29　铁丝　高 49.8 厘米　艺术家的遗产



图 616
毕加索《少女绘画的室内》
1935
129.9×194.6 厘米
纽约　私人收藏

图 616)。在这一个主题里，艺术家进一步展开了变化。二者都有辉煌的色彩，都吸取了古典的带幻想的宁静，和立体主义的空间。通过这两件作品，1930 年代的初期，变成了毕加索艺术生涯之中的伟大时代。这是一个积累的时期，多产和多变的实验，周期性地交替。《镜前少女》是毕加索的曲线立体主义和古典唯心主义总体经验的集大成者。绘画的色彩图案和线条韵律非常有力，但压倒这一切的乃是作品的诗意。少女沉迷在对镜中自己形象的凝思之中，不仅看到一个相反的影象，而且看到的是一个神话和一个预言。这件抒情之作，苏醒了毕加



图 617　毕加索《格尼卡》　1937　350.5×782.3 厘米　从艺术家那里借到纽约现代艺术博物馆

索蓝色时期和玫瑰时期的诗情，以及他那古典理想主义时期的画意，它增加了土耳其宫女似的奇特异国情调，这种奇特，是一个新的量度。这是马蒂斯所画过的，使勃拉克梦萦魂绕的画室场景。

毕加索 1930 年代的主要绘画，也是二十世纪的主要绘画之一，乃是《格尼卡》(1937，图 617)，这件作品是有感于西班牙内战而作的，特别是德国的轰炸机在西班牙法西斯主义分子的帮凶之下，轰炸了格尼卡的巴斯克城。从一开始，毕加索就深深地卷入了这场冲突之中，在某种意义上说，从 1920 年代之末，他就在不知不觉地为这一声明作准备工作。这里面的某几个形象，在 1925 年的《三个舞者》之中，曾首次出现过。1930 年前后，他为基督受难制作了一些习作，小型的色彩明朗的《十字架上受刑》(1930，彩图 166)，大体上是一个定稿，那受刑阵痛的形象，使人回想起了艾森黑姆圣坛上的祭物，并朝着作品《格尼卡》迈进。在 1933 年“雕塑家工作室”的一系列蚀版画之后（后来又与沃雅的一组相结合)，牛首人身弥诺陶的形象，古代克里特的公牛人形，已经开始出现



图 618　毕加索《牛首人身弥诺陶之战》　1935　蚀版画　纽约　现代艺术博物馆

了。在后来的一些版画上，牛首人身弥诺陶就是主要角色了。1933 和 1934 年以来，毕加索还画了特别残酷的斗牛场面。这些作品，反映了艺术家个人生活的冲突，并且产生了书画印刻作品高潮的 1935 年的《牛首人身弥诺陶之战》(图 618)。画中表现的一些人物，能使人回忆起毕加索的生活和他的西班牙往事，特别是让人

想起了戈雅的窗里的妇女，梯子上基督式的人物和持花或拿蜡烛的小女孩，以及嘶叫的马驮着袒胸露怀死去的妇女。牛首人身弥诺陶瞎摸着，探索他的道路。在毕加索的肖像画中，弥诺陶的地位是含糊不清的：他可能是残忍和暴力的象征，或者是西班牙的象征，有时却是艺术家自己的化身。但是，从我们寻找弥诺陶的特定的、文学的象征意义来说，上述作品不是那样具有代表性的，甚至像在《格尼卡》中也没有什么代表性。毕加索正在传播恐怖和痛苦的感受，他的这种感情不是以文字、文献来传播的，而是以一种普遍的观念来传播的。

在西班牙内战时期，毕加索积极站在忠诚于共和政府的一边。1937年的1月，他创作了一幅蚀版画，以诗画相配组织了几个情节，名为《弗朗哥的梦幻与谎言》。弗朗哥被搞成萝卜头怪物，公牛则是西班牙复兴的象征。1937年的5月和6月，毕加索为巴黎世界博览会的西班牙馆画了他那伟大的油画《格尼卡》。这是一幅以黑、白、灰画成的巨作，一幅恐怖和劫难的惨象。它是凭借艺术家的整个生活经验来表现的。尽管他所运用的母题，像嘶叫的马或痛苦的人体，是从他1920年代的超现实主义的变形那里来的，但他的结构，还是以立体主义的框格为基础的。这是立体主义在创作中曾经采用过的最强有力的表现主义者的东西。

为了《格尼卡》，大概搞了一百幅草图和有关的素描或彩绘稿。这件作品对艺术家本人的影响，在随后几十年中的无数作品'P可以看到。甚至在第二次世界大战爆发之前的一个短暂平静时期里，毕加索的许多绘画，都具有一种深深动乱的特征。作品《在昂蒂布的夜渔》(1939，彩图167)的抒情格调，确实是他的罕见之作。虽然在法国被占领时期，德国人并没有怎么打扰毕加索，他的绘画和雕塑所揭示的，仍是他胸中的辛酸。色彩暗淡而不协调，极端变形而令人沉迷，头骨这一主题也是经常出现的。唯有在他表现家庭的绘画中，他的幽默多情才偶然苏醒。

巴黎的解放，带来了尽情欢乐的绘画。1944年8月毕加索《畅饮狂欢》(图619)，是普桑作品的改画，是一场庆祝的纵酒狂宴。更加令人兴高彩烈的是作品《生之欢乐》(1946，彩图168)，它把我们带回到1905—1906年间马蒂斯的构图上去了。毕加索的作品也是以平涂的色块和曲线的轮廓来表现的；庄重的半人半马怪的笛声，欢乐的山羊围绕着美丽的舞女跳跃。舞女的舞步绊来绊去，她那厚实的美发和丰满的乳房，在和风中拍动。事实上，这件作品，是田园牧歌绘画传统的一种华丽的讽刺，毕加索奉献于此久矣。

自战争结束以来，毕加索的作品以惊人的活力，在绘画、雕塑、陶绘和版画的形式方面，从不裹足不前。他的最后一批作品，比起以前来，可以说很少随和当代的潮流，但这些作品具有一种惊人的清新，这使他的后人自愧不如。他对老一辈大师绘画的改画，说明了一种对自己的回顾情绪和他与过去艺术的关系。在1950年代和1960年代，他制作了许多大师作品的变体画，如普桑、克兰那齐(Lucas Cranach)、委拉斯开兹、德拉克罗瓦(彩图169)，这些作品在色彩、组织和想象方面，都是灿烂辉煌的。



图619 毕加索《畅饮狂欢》(仿普桑) 1944 水彩和水粉 38×40.6厘米 艺术家的遗产

雕塑和装配中的梦幻

梦幻的倾向，在二十世纪的雕塑中从一开始就出现了，只需一个事实几乎就可以说明这一点，那就是，除了抽象的构成主义者之外，雕塑家们一直在继续运用人头和人体，做为他们的基本主题。因此，对人类外表的一个组成要素，不论头部还是人体，进行了什么样的简化、变形、风格化或者进行立体主义者的异化，它们依然在某种程度上留下了可辨的迹象。毕加索能够引入人类的梦幻，甚至在非人物的雕塑里也能做到，如著名的《苦艾酒杯》(1914，见图 232)。从一侧看去，杯子张着大嘴，伸个舌头去够上面调羹里的糖块。这就是一切“物体雕塑”(“Object Sculptures”)的开山鼻祖。达达主义者从这里开始，到当代波普艺术得以登峰造极。

梦幻在现代雕塑家波丘尼的《母亲》(《反雅》，见图 382) 之中，变得明确起来，甚至在他的神奇窗户的雕塑，像《头像和窗户的熔化》(1911，现已毁) 里更是如此。这是后来所探索的“作为环境的雕塑”之雏型。下一步即是更有意义的一个阶段，那就是马塞尔·杜桑所发明的“现成物体”雕塑 (ready—made，见 [291] 页)。大概杜桑也没有料到，会促使他的“现成物体”有了定义和传统。

在 1916—1919 年的苏黎世达达主义者当中，唯一对梦幻雕塑作出贡献的就是阿普的某些浮雕；后来，他把他的有机人体的梦幻，发展成为独立式的作品。在 1920 年，托伊伯—阿普制作了一个木头的《达达人头》(图 620)，大概受到了豪斯曼《机械人头》(1919—1920，图 621)的启发。这件作品由一只瘪了的金属杯子，一段带尺、一本袖珍书和一张标签等杂七杂八的物体，联结在一个模特的脑袋上组成。另一件达达雕塑或者装配的杰作，是施威特的三个《默兹结构》(图 486)。要想知道这些又像雕塑又像建筑的东西到底是什么，那是很困难的。大概现代术语“环境”这个字是比较合适的，因为观者可以在这作品里面走动，进而变成了它的一部分。《默兹结构》包括了一些不同的背景和神秘的洞穴，艺术家可以为他的朋友们进行摆布，这也是今天“偶发艺术”(happening) 的前身。

虽然在 1920 年代，巴黎的超现实主义者们实验了许多拼贴和装配的形式，但在毕加索把兴趣又转回到雕塑之前，也就是在冈查列兹 (Julio Gonzalez) 和贾科梅蒂出现之前，阿普的雕塑梦幻是对超现实主义仅有的主要贡献。立体主义的雕塑家只有利普希茨，似乎是受到

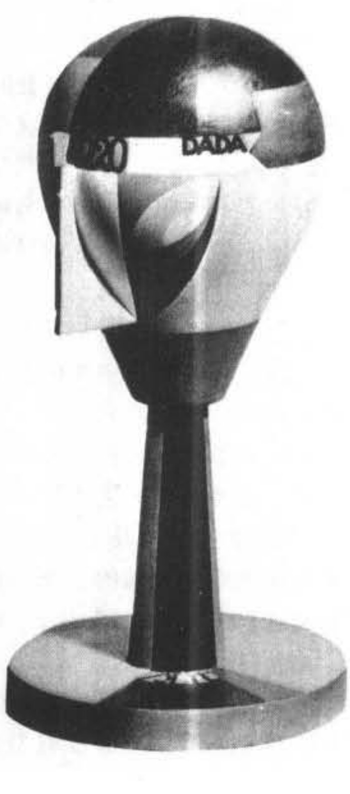


图 620 托伊伯—阿普《达达人头》 1920
油漆木头 34 厘米 阿普的后人藏

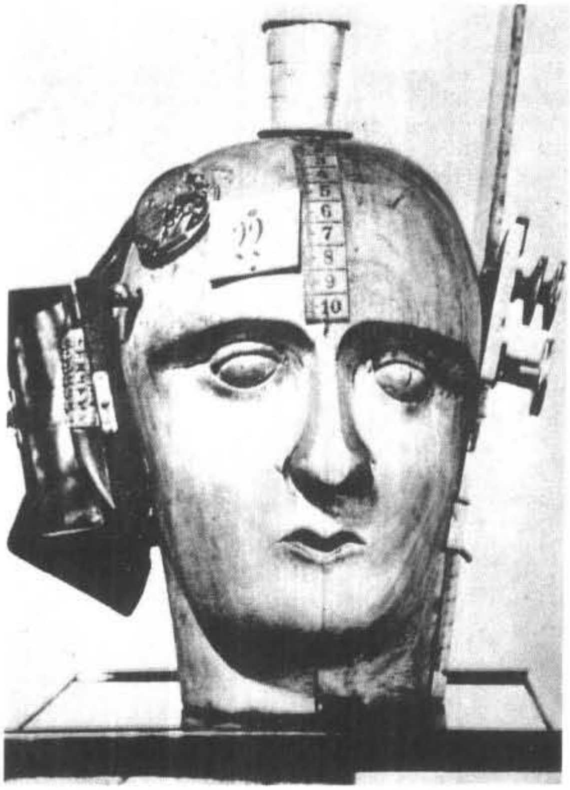


图 621　豪斯曼《机械人头》　1919—20
木头、皮革、铝、黄铜和硬纸壳　32.1×22.9
厘米　艺术家收藏

了超现实主义环境的影响（甚至是受到教义上的影响），然而这个例外是重要的。从 1914 年到 1920 年代，利普希茨不断地探索立体主义形式的可能性，从抽象的形式进入愈来愈复杂的人体和浮雕，后来到 1920 年代，搞了纪念性的立体主义人物。在同一时期，他又制作了一些简单明了的肖像，待到 1926 年，他搞了许多立体主义形式的变体，用蜡做模型搞小型的铸青铜精工透雕（Openwork sculpture）。尽管这些透雕是铸造的而不是直接用金属雕刻的，但情趣却是妙在其中，而且是具有历史意义的，它们成为毕加索和冈查列兹二人的透雕人物构成的先声。利普希茨制作人体的变体，其作品的独特个性，表明它们本身已经超越了立体主义的形式（例如 1928 年的《拿着吉它斜倚的裸女》）。1926—1930 年间，他还制作了一些草稿，在巨大的《人体》中（见图 343），已经成为一种模式，那是一种原始的图腾，它那催眠式的、毛发悚然式的风采，标志着利普希茨正朝着一种表现主义主题的新阶段过渡。这件事情，恰好发生在超现实主义的梦幻达到第一个高潮的时候，并不是偶然的。

1928 年以后的毕加索雕塑

大约在 1928 年，毕加索的超现实主义的骨头式绘画，唤起了他对雕塑的兴趣，从 1914 年以来，除了搞点装配之外，他已不搞雕塑了。结果，第一次搞了一个变形的怪物，铸成了青铜，那怪物看上去正在吃自己的尾巴。后来，大约在 1930 年，在他的老朋友冈查列兹的技术帮助之下，他制作了许多焊铁构成，是一种很精美的金属制品。与此同时，冈查列兹自己也在搞把许多相似的构成焊在一起的作品。这标志着，作为现代雕塑主要手段的“直接金属雕塑”（direct-metal sculpture）的问世。毕加索的《花园中的妇女》（1929—30，图 622），是一个大型的自由式构成，包括植物的形体以及用弯曲的线条和有机体形状的金属板制成的生机勃勃的人体。到那时为止，这是一件最复杂、最有魅力和最有纪念性的直接金属雕塑作品之一。艺术家还制作了把人物拉长的木雕，后来又翻铸成青铜，它与后来贾科梅蒂的有个性的人物雕塑，有某种亲缘关系。毕加索在 1931 年制作的另外一些金属构成，又燃起了他对非洲艺术的旧有热情。

由于热情的驱使，毕加索做了许多粘土和石膏的模型，到了 1933 年，他已经把在波依斯基洛普（Boisgeloup）的画室塞得满满的，其中有厚实的妇女头像，反映了他当时绘画中的曲线风格，并在某种程度上回顾了他的希腊一罗马风格（Greco-Roman style）；有已经变成神人同形怪物的人体躯干；有一些令人惊异的有代表性的动物，一只公鸡，一只小母牛；还有

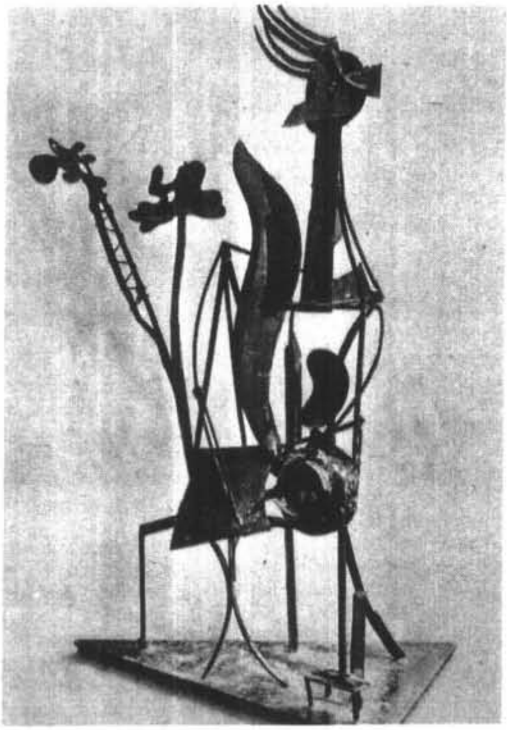


图 622　毕加索《花园中的妇女》　1929—30
焊铁之后铸青铜 210.2 厘米 艺术家的遗产

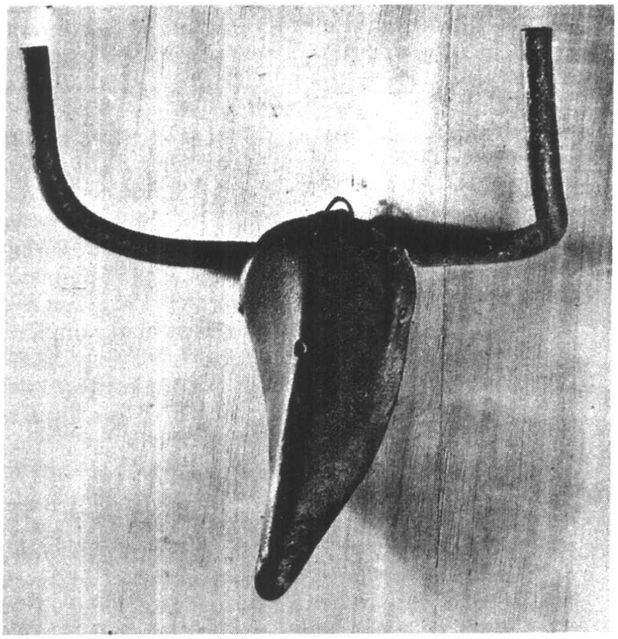


图 623　毕加索《勇士胸象》　1933
青铜　120 厘米　巴黎　路易·雷里美术馆

以幽默和欢乐的情调，有“拾来的物体”所做的装配人物。他的作品有时幽默会变成粗野的讽刺，如《勇士胸像》(1933，图 623)。“拾来的物体”的雕塑《公牛头》(1943，图 624)，大概是最有名的一件作品了。它是由一个旧自行车座和车把组成的——杜桑有一个奇特的主张，他断言，对艺术家来说，只有想象是起作用的。在战争期间，毕加索用石膏翻青铜，创作了一个怀抱羊羔的牧羊人，这是一个极为动人的构思（图 625)。毕加索显然是想到牧羊人(Good Shepherd，[即基督]）这位早期基督教人物。除了令人回溯到旧约全书以外，也可以说回溯到了古典的异教。战争对毕加索的压抑之情，也反映在他的粗野的青铜作品《头骨》之中（1944)。这个形象在同一年的绘画中也常常出现。

随着战争的结束，毕加索的心境渐开，在绘画、雕塑和书画印刻艺术方面的创作速度，也与日俱增。一种新的制陶兴趣又油然而生。在1950 年，他制作了一个青铜人物孕妇，这是一种富饶的象征。他喜欢画动物，一直画到 1950 年的《山羊》(图 626)，这是一个非常奇特的看上去像是溶化了的动物。《狒狒和小狒狒》(1951，图 627）也是青铜作品。这个狒狒的头部是一个玩具汽车，而整个的身体也是从偶然相似的东西得来的。在 1950 年代末期和 1960 年代，他的主要的雕塑活动，是用金属片把作品剪出来，以木板装配成平直的人物，然后翻成青铜(图 628)。这些人物使人想到 1928 年前后的某些小型绘画，在那些作品里，平平地剪出来一些海滩上的浴者。

从 1920 年以来，毕加索的雕塑给当代雕塑一种特别中肯的东西，这不仅仅表现在探索用直接金属的技术和用拾来的物体搞雕塑，还特别表现在对梦幻主题日益扩大的运用上。



左图 624　毕加索《公牛头》　1943
41 厘米　巴黎　路易·雷里美术馆

图 627　毕加索《狒狒和小狒狒》　1951
青铜 53.3 厘米　纽约　现代艺术博物馆
西蒙·古根海姆夫人基金



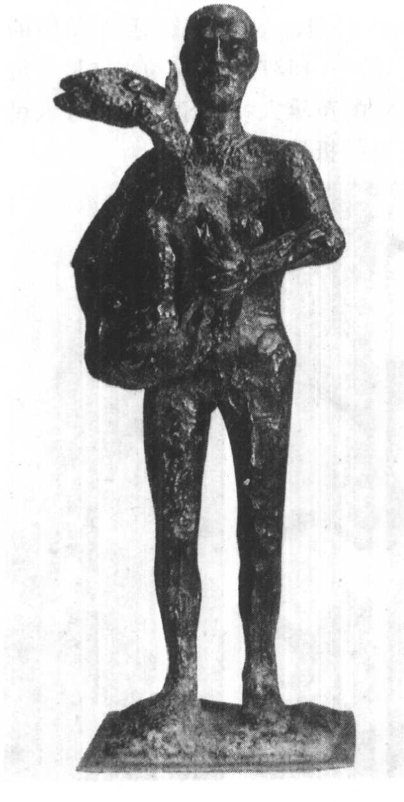


图 625　毕加索《牧羊人》　1944
青铜　221 厘米　巴黎　路易·雷里美术馆

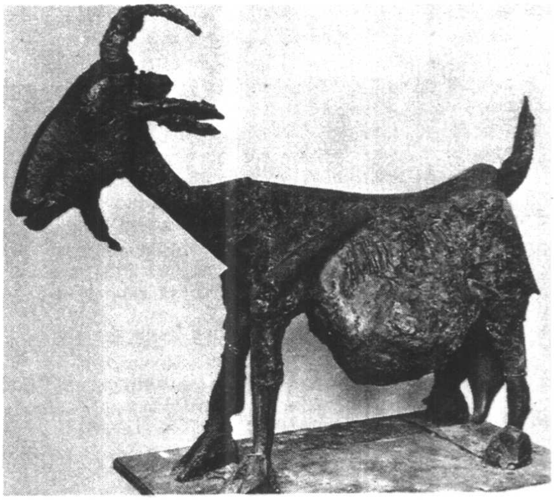


图 626　毕加索《山羊》　1950
青铜 118.1×146.1 厘米　巴黎　路易·雷里美术馆

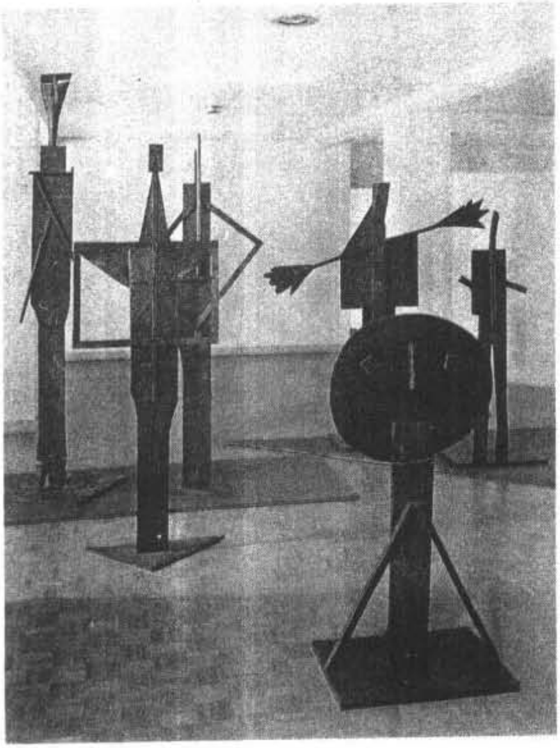


图 628 毕加索《浴者》 1956—57
青铜 最高的人物高 265.4 厘米巴黎 路易·雷里美术馆

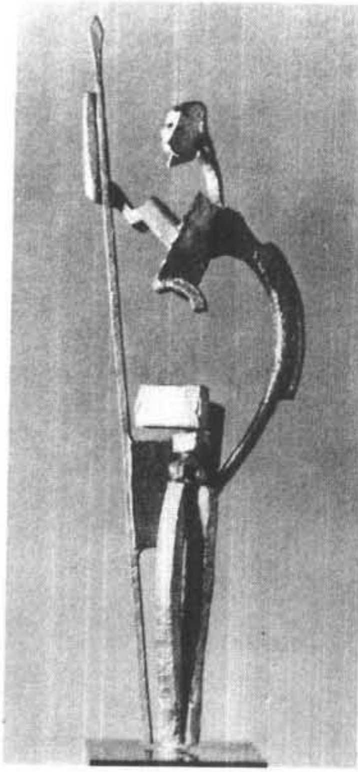
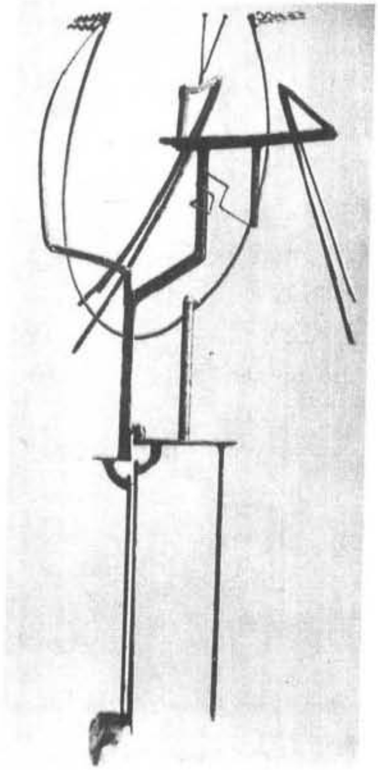
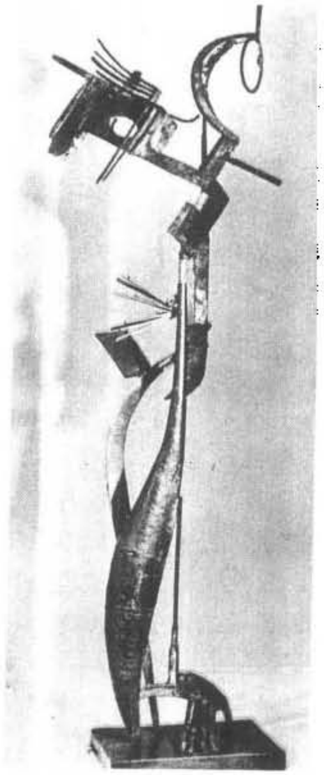
冈查列兹（1876—1942）

冈查列兹是巴塞罗那的另一个儿子，他那当金匠的父亲教他金属制作，但多年来他却是作为画家来实践的。1900 年在巴黎，他认识了毕加索、布朗库西和德斯皮欧；但是，在 1908 年他的弟兄让逝世以后，他脱离艺术界达二十年之久。后来，在 1920 年代末，毕加索请他在刚刚感兴趣的构成雕塑中当技术助手。冈查列兹有些年搞浮雕雕塑(relief sculpture)，剪切或镂刻金属平板，并制作立体主义的人物和具有分析立体主义神态的面具（《太阳里罗伯塔的面具》，1927，图 629；《唐·吉诃德》，1929，图 630）。后者的透雕构成（openwork construction)，除了利普希茨搞了三、四年通透图案之外，在人物雕塑上是没有先例的。可以说，冈查列兹开始了在雕塑上用铁的新时代。在 1931 年，冈查列兹正在搞直接的焊接铁件，并带有完全透空的线条构成，在这些作品中，实体仅仅起到限制透空部分的外轮廓的作用。这些构成，和早先的加波和俄国的构成主义的情形之间，不但在技术上有所不同——这对于年轻的雕塑家具有深远的影响——而且事实上冈查列兹总是搞人物雕塑（《梳发女子》，1931—33，图 631；《镜前女子》，1936—37，图 632；《仙人掌人 1》，1939—40，图 633)。通过头两件优雅形式的幻想，表现出一种美妙的人情味。《仙人掌人》就象他的名字所讲的，具有一种粗犷而富于进取的性格，在艺术家的作品中，暗示着一种新的权威，在这一方面，作品的简化简直到了家。

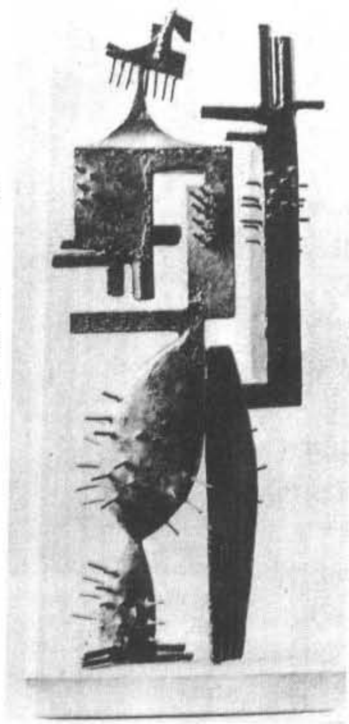
和这些透雕、直接金属的构成并驾齐驱的是，冈查列兹继续制作的一些自然主义的头像和人体，例如，大型的装饰性铁活和焊接的《蒙特赛拉》(1936—1937，图 634)，这是一位西班牙农村妇女的英雄人物，象征西班牙人民反对法西斯主义的抵抗力量。



图 629 冈查列兹《太阳里罗伯塔的面具》 1927
铁 高18.1厘米 巴黎 罗伯塔·冈查列兹收藏

上左图630　冈查列兹《唐·吉诃德》　1929
铁　高40厘米
巴黎　现代艺术博物馆
上中图631　冈查列兹《梳发女子》
1931—33　铁　高149.9厘米
斯德哥尔摩　现代博物馆
上右图632　冈查列兹《镜前女子》
1936—37　铁　高208.3厘米
巴黎　罗伯塔·冈查列兹收藏
下左图633　冈查列兹《仙人掌人一》
1939—40　青铜　高66厘米
巴黎　汉斯·哈同收藏
下右图634　冈查列兹《蒙特塞拉》
1936—37　锻铁并焊铁
165.1×47厘米
阿姆斯特丹　市立博物馆




贾科梅蒂（1901—1966）

如果说冈查列兹开辟了用铁的新时代，贾科梅蒂则是男子新形象的创始人。他是一位瑞士印象主义画家的儿子，九岁上画素描，十二岁画色彩画，在十三岁的时候他制作了他的弟兄狄戈（Dicgo）的第一胸像。他在日内瓦学习完毕之后，同父亲在意大利住了很长一段时间，受到了意大利——拜占庭艺术（Italo-Byzantine art）、奇马布埃（Cimabue）和乔托（Giotto）绘画的影响。在他1922年移居巴黎的时候，已经和未来主义者们很熟悉了。在巴黎他跟布德尔学习了三年，然后和狄戈建立了一个画室。狄戈是一位有才艺的技术人才，一直充当贾科梅蒂的助手和模特儿，直到走完人生的长途。

他的第一件独立的雕塑作品，不仅反映了对利普希茨和劳伦斯的立体主义雕塑的认识，更重要的是反映了对原始艺术和史前艺术的认识。贾科梅蒂的《匙形女人》（1926—1927，图635)是一个正面化了的超现实主义——原始图腾。它与布朗库西的作品之间，如果说不是有风格上的亲缘关系的话，也带有一种精神上的联系。这是一位年轻雕塑家，他对创造形式的第一个尝试，是一种人物模样的完全抽象的形体。在作品《两口子》（1926，图636）中，把两个人物的人神同形的变形搞得更加突出。首先表现的是两性的象征，在他们之间，有一种特定的个人关系，甚至手的动作和男性的单独的大媚眼都具有幽默的色彩。

1920年代末，贾科梅蒂被引入了巴黎超现实主义者的圈子。以后几年，搞了一些反映超现实主义思想的作品，直到1935年他和米罗、阿普在皮埃美术馆举行展览。在这些年间所制作的雕塑，可以当作是梦幻的表现。超现实主义雕塑中的杰作有：《不合心意的物体》(1931)，是一个齿形物体，上面有一只眼睛和一些小齿，



图635 贾科梅蒂《匙形女人》 1926—27 青铜 高144.8厘米 纽约 所罗门·R·古根海姆博物馆



图636 贾科梅蒂《两口子》(《男人和女人》) 1926 青铜 高59.7厘米 密执安 伯明翰 Barnett Malbin夫人收藏

着重使之与标题相切合；《手被一个指头抓住》（《Main prise》，1932），是一个机械的活动雕塑（mecharical mobile），令人回想起贝尔莫的《洋娃娃》，一个色情虐待狂的机器。亚历山大·考尔德（Alexander Calder）是美国的活动雕塑之父，在1929年，他制作了第一个带手柄的样式，并且于1932年在巴黎举行了第一次手动和机械的活动雕塑展览。更加令人望而生畏的是《女子和她的断喉》（1932，图637），这是一个肢解女尸的青铜构成，与毕加索1929年做的《坐着的浴者》（见彩图163）非常相似。

对于艺术家后来的发展方向具有最大意义的，是对透空空间构成（open-space construction）的一些探索。1930—1931年的《悬浮球》是很简单的一件作品，在一个用细金属棒制成的透空笼子里，限定了一个方块的空间，有一个木头球悬在一个金属线上，并和一个木制的新月形相接触，这个新月形的东西，在木地板上呈不稳定均衡状态。因而，这是在暗示运动（摆球）和奇妙几何关系的透空构成。对于贾科梅蒂后来研究在一个寂寞的城市广场上走动的人物，更有直接意义的另一种空间实验，就是《不再玩了》（1933）。这件作品好像是在描绘一种宇宙象棋比赛。棋盘是一个光滑的大理石板，上面带有精确几何形状的月亮火山口。两面隔离相对的是小型的青铜人物。矩形的活动门，在中间打开，表示了一种模糊不清的含义。1932—1933年的《早晨四点的大厦》（图638），把这些空间雕塑推向了最高潮。这是一件用木条来限定住宅外轮廓的结构。在左边，有一个身穿老式长裙的妇女，站在三块高高的矩形板子前面，她好像在注视一块升起的板子，板上装着一个长长的椭圆的勺形物，上面有一个球。往右看，在一个矩形的笼子里，悬着一个脊柱；在大厦的中心，吊着一个很窄的玻璃板。在上面浮着的一个矩形，那可能是一个窗户，是一个类翼手龙，“在四点钟的时候，带着愉快的叫声振翼而飞的骨架鸟”。这件奇特的大厦，是艺术家一个生活时期的产品，这段生活，常占有他的心间。他激动地写道：“……整整六个月的光景，一小时又一小时地陪伴着一位女人，她的整个生命只贯注自己，非常神秘地改变了我的每时每刻。”不管怎样，在《早晨四点钟的大厦》中，所涉及到的联想和怀旧，首先是作品神秘的奇特和缠绵的性质，是由于作者作为一个现代人感到孤独而引起的。因为这一点，不管什么时候，他想勾一个人物或想画一幅肖像的时候，大概看到的就是这种吓人的明确性。这种孤独感，使他觉得表现起来力不从心，然而这些他还是以无比的信心去表现的。这样，虽然事实上他总是想要否定对于人的情况进行解释，但还是唤起了孤寂的感觉。

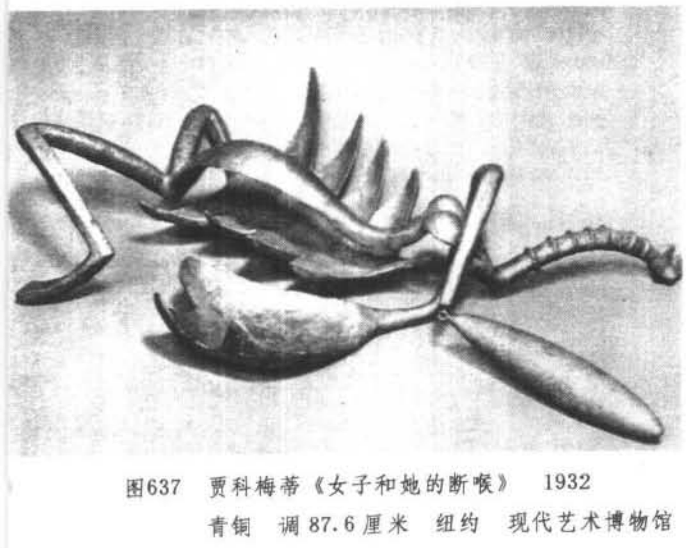


图637 贾科梅蒂《女子和她的断喉》 1932
青铜 调87.6厘米 纽约 现代艺术博物馆

自从1935年他又回头研究人物的时候起，他的想法一直就像他当学生的时候一样，表现物体和空间，要精确到一如亲眼所见的那样精确。由于他所仔细看到的一件物体，对他来说变成了一些毫无意义的乱糟糟的细部，他就增加他与物体之间的距离，一直到能开始对好焦距，并在物体本身有限的空间里，察觉到物体的整体性。建立这种正确的视觉距离，只是第一步。在雕塑以及他所画的独立人物中，还有

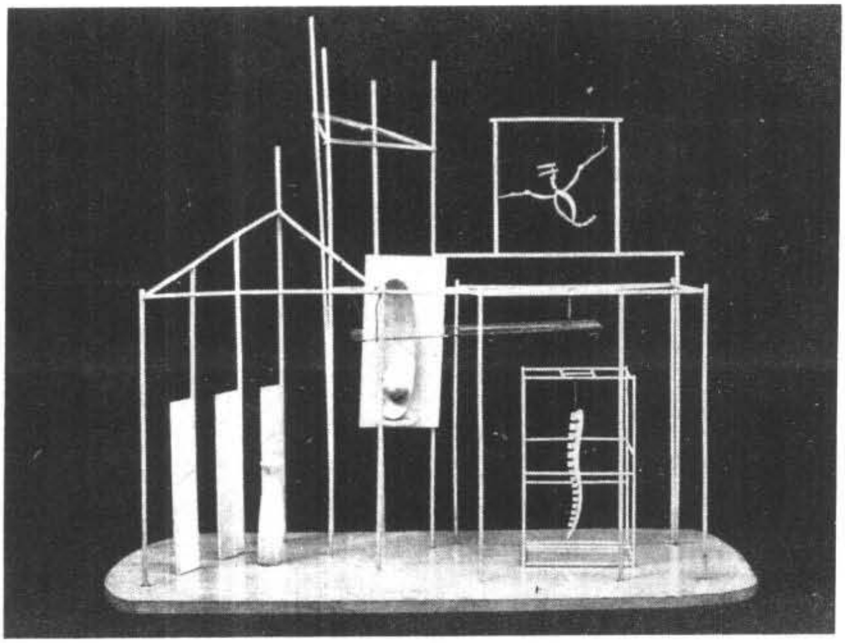
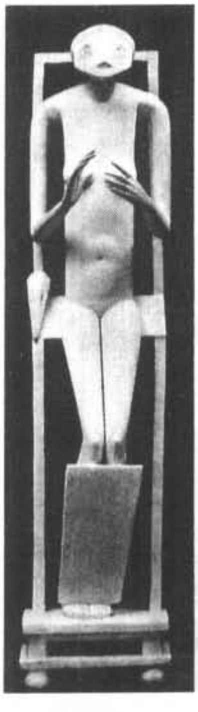


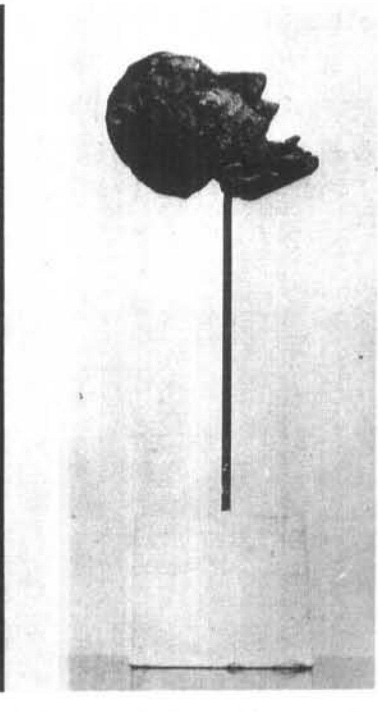
图 638
贾科梅蒂
《早晨四点的大厦》
1932—33
木、玻璃、金属丝和细绳
63×71.8×40 厘米
纽约　现代艺术博物馆

下左图 639
贾科梅蒂
《不可见的物体》
（《手捧空虚》）
1934—35
石膏　高 154.9 厘米
康涅狄格　纽黑文
耶鲁大学艺术馆

一些细部被剥掉了。那效果，不管是不是他想寻求的，是一种不可抗拒的孤独感，虽然人们在人物中也可以看到一种整体性而不是一种孤寂感。这种东西，可以像塞缪尔·贝克特（Samuel Beckett）戏剧里的角色一样，甚至可以存在于空虚之中，存在于一种不能再简单的场面之中。要想解释贾科梅蒂后来的人物雕塑，记住《早晨四点的大厦》这件作品是很重要的。

追求他觉得是不可能的东西，“表现出了他亲眼所见的东西”，这种需要使得贾科梅蒂放弃了他的超现实主义的雕塑，并且开始了一种最有限的主题（limited subject）的最大可能范围的实验——人物和头像。起先是搞专业模特儿，后来让他的弟兄狄戈或他的夫人安妮蒂当模特儿。一件过渡性的作品是《不可见的物体（手捧空虚）》（1934—35，图 639），是一个半坐在椅状结构上的扩大了的人物。那面具似的脸孔和非常的概念——“手捧空虚”——使得这件作品成为一件带有超现实主义情调的梦幻式人物。这种非常的概念，也许就是一种单人的、垂直的和拉长了的人物，对于贾科梅蒂的后期





右图 640　贾科梅蒂《杆子上的男子头颅》　1947
青铜　高 55.2 厘米　密苏里　威廉·N
·伊森德拉思，小圣·路易藏

作品而言，这件作品是意味深长的。

贾科梅蒂几乎马上开始认识到他正在从事的这种探索的重要性。从1935年到1940年，他总是照一个模特儿进行工作，然而，就像他所说的，"我什么东西也没有构思出来"。后来，他决定从头再来，"我开始凭记忆工作……。但是，要想照我所见所闻而留下的记忆进行创作，那就太可怕了，雕塑竟然变得小了又小，唯有它们变小，才觉得像它们。然而，它们的大小却与我作对，我不知疲倦地再一次开始，只是到了几个月过后，仍旧在老地方踏步不前。一件大的雕塑人物，对我来说是假的；而一件小的，我也同样不堪忍受。后来这些作品就变得很细，细到我的雕塑刀一接触，它们就消逝在尘埃之中。但是，对我来说，只有当它们很小的时候，头和身体看上去才有点象是真的。所有这一切，在1945年通过搞线描而有一些变化，这使我想搞点较大的人物，但后来我有个很奇怪的感觉，这些作品只有在又细又长的时候，才形成一种画貌……"。

战后，贾科梅蒂从瑞士回到巴黎。经过了十年奋斗，他完成了一些已经定下来的少量作品。尽管每一件绘画和雕塑，都经过没完没了的修改和疲惫的工作，但贾科梅蒂在他的生命的最后二十年间，他有能力制作一些主体的雕塑和绘画，标志着他成为二十世纪的艺术大师。

《杆子上的男子头颅》(1947，图640)有几个稿本，是两个真实的侧面压在一起的，斑斑点点坑凹不平，把面部变成一种粗放的岩石风景，表现了肉体上的可怕的痛楚。贾科梅蒂早先热衷于发展一种彩色雕塑（这大概因为他对古代雕塑搞过研究），成为他后期作品的最显著的一个方面，就是他用青铜制作的平碟。

贾科梅蒂最中意的模特儿，依然是他的弟兄狄戈、他的母亲，和他的妻子安妮蒂。狄戈是几十件雕塑和绘画的主题，从相对具象的作品，到畸形的怪物、拉长了的人物及坑坑凹凹的面具都有，但是，形象总是生动的、清楚可辨的（图641）。这些独立的、修长的人物，在艺术家的基本主题上，出现过一百种变体：僵直立着的，像埃及神明一样走着的，装在战车上使人想起埃特鲁斯坎（Etruscan）青铜的（图642）、成组的、以及能唤起个人隔世感的和环境的等（图643和644）。在1950年代，贾科梅蒂突然又改变了他的题目，如他搞了一件非常引人注目的饿狗习作（图645）。在这件作品里，他看到了他自己（"那就是我。有一天我在街上看见了我自己，活象那条狗，我就是狗"）。

从1940年代起，贾科梅蒂还以狂热的情绪制作素描和彩绘，尽管精力上老是来不及。他寻求恰当地确立空间，被人体所占据的环境，只是在雕塑里才可以被暗示出来。在这些作品之中，色彩是从属的，所强调的是线条的作用，其绘画看上去是素描的面貌，或者是雕琢的样子。绘画中的效果，大部分是由于贾科梅蒂淘



图641　贾科梅蒂《纪念头像》　1960
青铜　高95.3厘米　华盛顿特区　史密斯协会　赫什奥恩博物馆和雕塑公园

汰了或删除了技巧而得来的。在《艺术家的母亲》（1950，图646）中，人物几乎完全是被融汇到有产者的起居室细部的线条网之中。这些细部，没有清楚的地方，但依然汇入了那种变得压抑的气氛。同时，这位老年妇人，孤立地坐在这些东西的当中。在后来的一幅肖像批评家《戴维·西尔威斯特》（1960，彩图170）中，由于对环境细部的删除，把作品带入了一片空虚之中，人物只留下孤独，环境里充斥世界毁灭的气味。

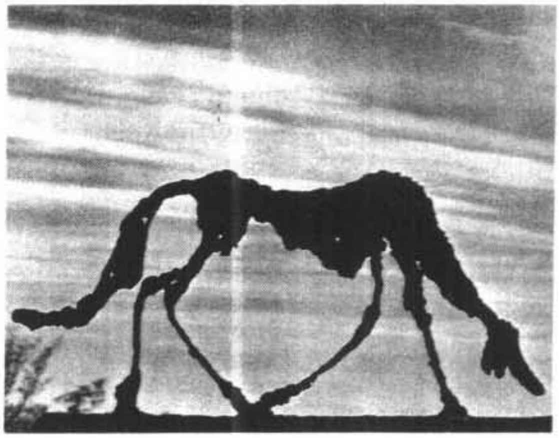


图645　贾科梅蒂《狗》　1951、1957年铸　青铜　高43.8厘米　华盛顿特区　史密森协会　赫什奥恩博物馆和雕塑公园

恩斯特的雕塑

在1934年，恩斯特通过他与贾科梅蒂的友谊，被吸引到雕塑方面来，当时他正由于自己

图642
贾科梅蒂《战车》　1950
青铜　高144.8厘米　纽约
现代艺术博物馆

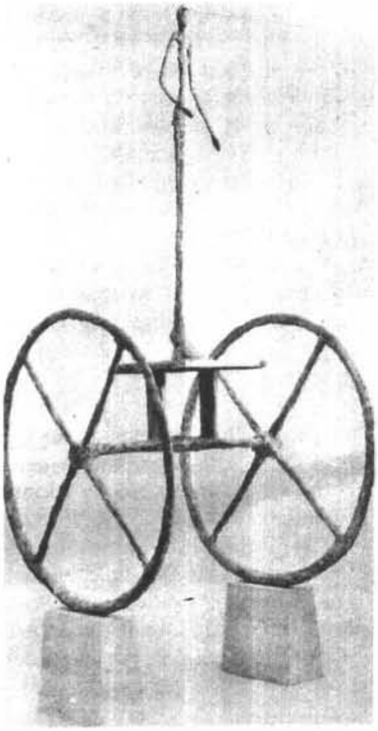
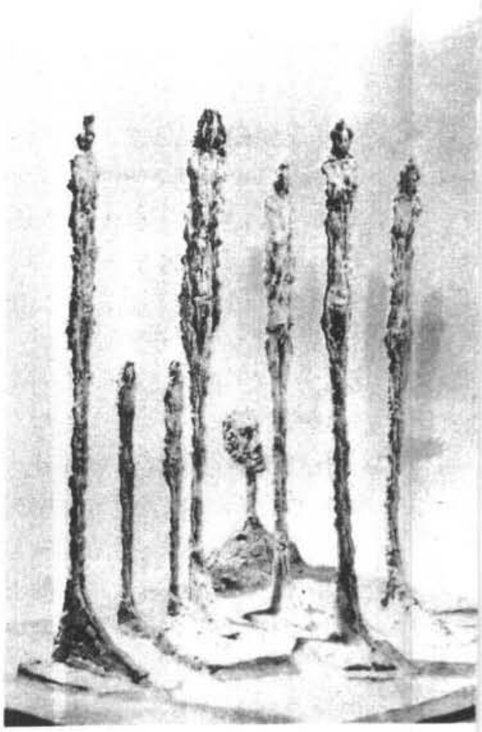


图643
贾科梅蒂《冒雨快行》的细部
1949　青铜　长81.3厘米　纽约
戈登·本西夫特夫妇藏



图644
贾科梅蒂《七个人体和一个头像的构图》　1950　青铜　高55.9厘米《读者文摘》藏



对真实性的新见解，而离开超现实主义不久。从那时起，恩斯特逐渐关心他的雕塑，所以他的雕塑创作能力，可与绘画和拼贴相匹敌。他的第一件作品，是卵形的砾石，在表面上刻着抽象图案，有阿普的作风。从这里开始，艺术家继续从事各种各样的雕塑工作，先用石膏然后再翻铸成青铜作品。《埃迪帕斯二》(Oedipus，希腊神话中弑父娶母的人物，1934，图 647)看上去是武装的人物，带男性的意味。它是用几个木头筒子，装配成不稳定的均衡状态，再翻铸而成的。这使人想起艺术家在 1920 年的拼贴《帽子造人》，但是，那带大鼻子的面孔，想必是来自 1930 年代初期毕加索雕塑中的某些东西。由 1934—1935年第一次创作热情所激发的另外一些雕塑作品有《鸟头》，它使人想起加波式的圣物箱，包金属的人物和由两个巨大的拉长了的植物人形，并保持着某种羞怯怯的个人关系的《月亮芦笋》(图 648)。1944 年在美国，恩斯特创作了一系列的正面化了的人物，使人联想起非洲雕塑、毕加索，甚至有时想起了杜桑(图 649)。



图 646　贾科梅蒂《艺术家的母亲》　1950
87.9×59.7 厘米　纽约　现代艺术博物馆
通过利利·P·布里斯遗产获得



图 647　恩斯特《埃迪帕斯二》　1934
青铜　高 61.9 厘米　纽约　私人藏

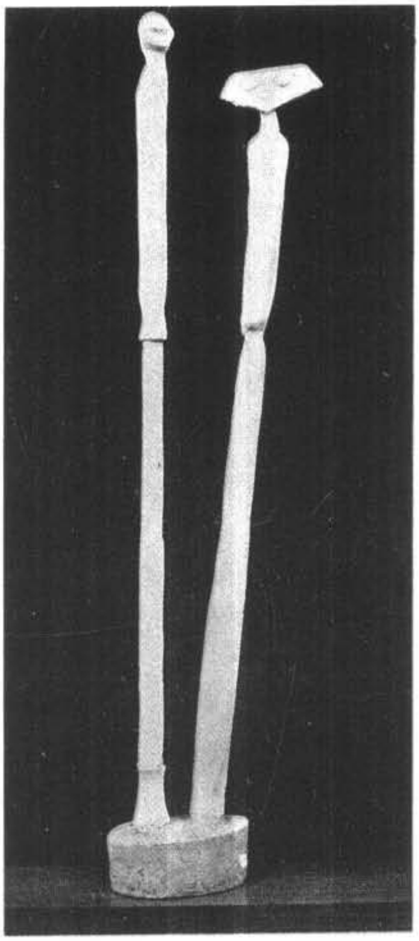


图 648
恩斯特
《月亮芦笋》
1935
石膏
高 165.7 厘米
纽约
现代艺术博物馆

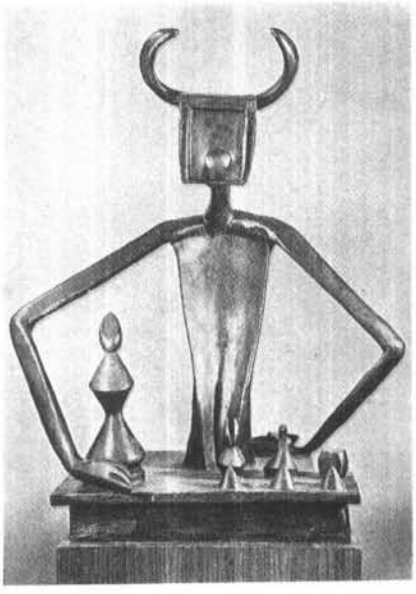


图 649
恩斯特
《王与后玩耍》
1954
青铜(从 1944 年原来的石膏翻铸)
高 97.8 厘米
纽约
现代艺术博物馆 约翰·德梅尼尔夫妇赠

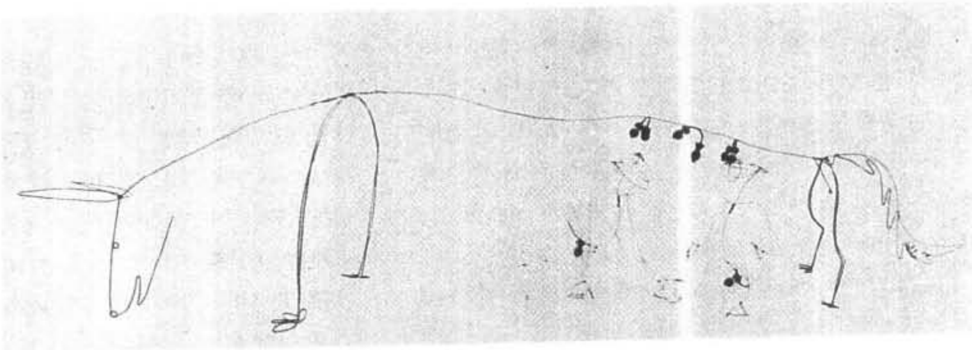
考尔德(1898 年生)

另外两位出身于 1930 年代超现实主义环境的重要雕塑家,是美国人考尔德和英国人亨利·穆尔(Henry Moore,下面要研究这个人物)。考尔德出生于费城,是雕塑家的子孙。他开始学工程,后来逐渐被引入了艺术的天地。他主要是一位插图画家。1926 年他来到了巴黎。他的作品《马戏场》,是一个非常成熟的可以活动环境,连同他的肖像和用金属丝构成的漫画,首先吸引了先锋艺术家和作家的注意力。随后他搞了金属线雕塑《带手柄的鱼缸》(1929),这件作品被说成是一个用手操作的活动雕塑;他早期的线描和金属线结构,标志着技术的精巧和顽皮的幽默(《罗姆路和里姆》,1928,图 650)。

1930 年考尔德置身于蒙德里安和构成主义者的行列,特别是在加波的影响之下,他开始探索抽象绘画,更有意义的是探索抽象金属结构,他不仅立即精通并且制作了构成空间的雕塑(《宇宙》,1931,图 651)。这些早期的抽象雕塑,有一种很节制的几何形式,尽管它们提示的主题是很少看不着的星座和宇宙。

考尔德第一组手动的和机动的活动雕塑,1932 年在维戈农美术馆展出,作品是马塞尔·杜桑给予命名的。当时阿普听到了"活动雕塑"这一名字之后,他就问:"去年你做的那些是什么东西?是固定雕塑吗(Stabiles)?"从此诞生了"固定雕塑"这个词。从技术上讲,任何不能动的雕塑都可以采用固定雕塑这个词,但这个词与考尔德有特别的关系。在 1930 年代,艺术家创作了一些机动的活动雕塑,其中有浮雕,在一块木板的平面上、或者是在一个矩形框架里,带有活动部分;还有一种独立式的雕塑,带有可以在三个量度的立体空间里活动的零件。在第一种类型里,最早的一件作品是大型的《白框子》(1934,图 652)。在这件作品里,有

图 650
考尔德
《罗姆路和里姆》
1928
金属丝雕塑
78.7×284.5 厘米
纽约　所罗门·R·古根海姆博物馆



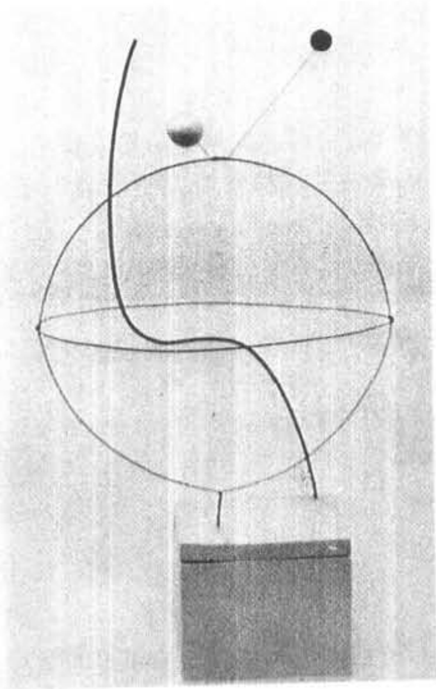


图 651
考尔德
《宇宙》
1931
金属丝和木
高 91.4 厘米
艺术家收藏

年代后期的一个重要变化：这时他已运用自由的形式，把这些形式松散地在画面上摆开，配上色彩强烈的背景，反映了他的好朋友米罗和阿普的风格。从这一点再往前，考尔德的作品，就在几何形式或新造型形式（neo-plastic），和涉及到有机形状的超现实主义形式之间来回移动了。

1930 年代至 1940 年代，一些有特色的作品已使艺术家形成了自己的面貌。这些作品是风动的雕塑，站立的，或者是吊起的，用金属板或其它材料制成，悬在绳子或金属线上，具有一种优雅的均衡状态。最早的风动雕塑结构相当简单，各种各样的物体，玻璃片、木头、或

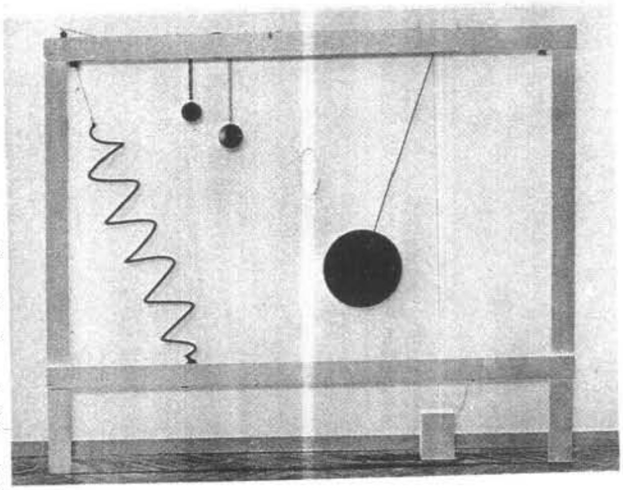


图 652　考尔德　《白框子》　1934 活动雕塑　木、金属丝、绳、铁片和发动机 19.1×22.9 厘米　斯德哥尔摩　现代博物馆

一些零件是安装在一个平面背景上的，右面有一个悬吊的大圆盘，左面是一个金属螺旋丝，在它们之间，有悬在金属丝上的一个白环和两个小球，一个是红的，一个是黑的。让它动起来，大的圆盘就成了一个摆，来回游荡。螺旋丝、环和球也在旋转，造成一种复合多变的螺旋效果。由此看来，《白框子》（螺旋形除外）依然是反映了蒙德里安和几何抽象的影响。《橙色画面》（1943，彩图171）反映了考尔德1930

者自由形状的金属，在微风中缓缓摆动，比机械操作的活动雕塑，在运动上有更大的变化。事实上，是偶然机遇的因素起了重要的作用。运动的变化，从缓慢而沉着的转动，到激烈而断续的跳动。在更复杂的作品里，物体不仅能转动、飘翔，还能变换节拍，甚至能发出报警的声音。在1930年代末，考尔德的风动雕塑，已经变得极为复杂化了。他制成的一种环状物，可以围成圆圈或者来回卷起来和放下去。1930年代最大的悬吊活动雕塑是《龙虾螯和鱼尾巴》(1939，图653)。虽然它的形式十分抽象，但它的主题给人的联想却非常丰富多彩。作品的顶上，有个鱼雷形的构件，可能是龙虾，它正小心翼翼地游向捕机，这捕机是一个很优美的金属丝制作的笼子，挂在一根弯杆的一端，在形式上取得了均衡。弯杆的另一端，是一串扇形的金属片在摇晃着，暗示金鱼的尾巴。这些构件的优雅感，掩饰了实际尺寸，它的直径达到九英尺半(289.6厘米)。

从1940年代末开始，对纪念性形式的兴趣正在逐渐增长。活动雕塑变成了一种大型建筑雕塑的风动机械。它那有力的，而且是很精确的呈均衡状态的金属杆，端头上装饰着大片平面的呈有机形状的圆盘，包容并限定了大片的建筑空间。在1957年，他受委托为纽约艾德威尔德航空港（现在的肯尼迪航空港）制作巨形的活动雕塑。完成的结构，是非常大的叶片，上面涂了红色和黑色，并以橙色点睛。现在挂在国际到达楼的大厅里。这种活动雕塑和建筑的结合，证明了活动雕塑的巨大可能性。如此巨大的规模，可以设想并能实现，其表现力确实是可观的。其实，考尔德所接受的重要委托，是1952年委内瑞拉的加拉加斯大学城音乐厅的一个声学吊顶悬挂结构(图654，虽然不算一个活动雕塑)。整个天花板是断开的，巨大而又涂了鲜明色彩的自由形状，似乎是漂浮在半空之中，限定并增强了室内的建筑空间。就大厅的声

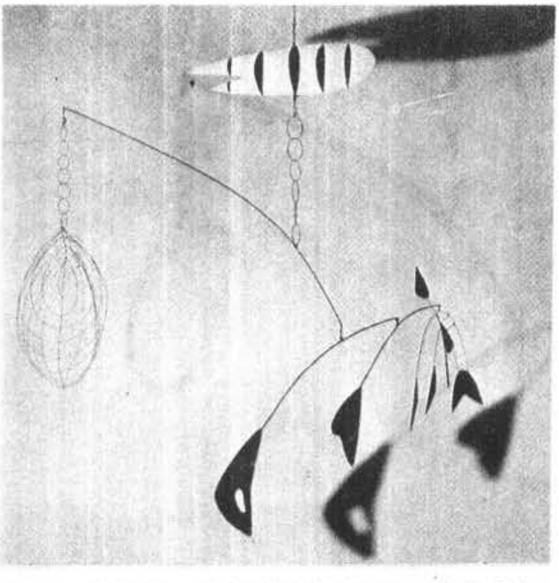


图653　考尔德　《龙虾螯和鱼尾巴》　活动雕塑　1939　钢丝和铝片　高259.1厘米　直径289.6厘米　纽约　现代艺术博物馆　顾问委员会赠品

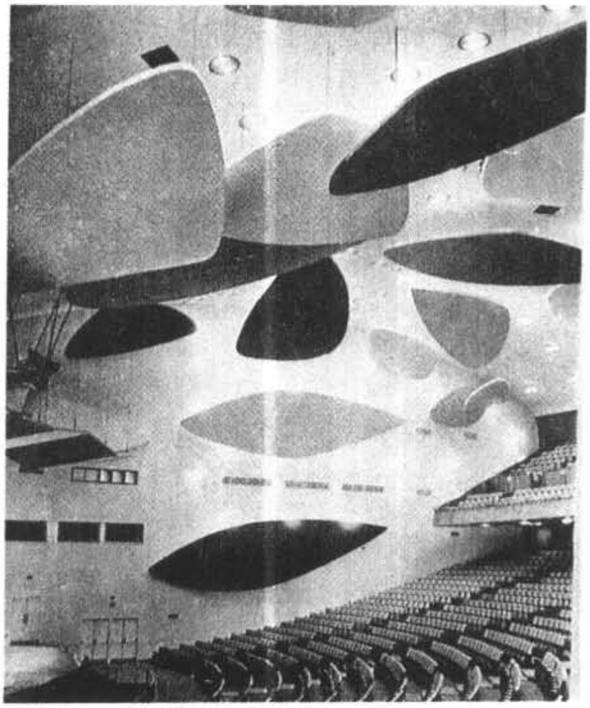


图654　考尔德　《声学吊顶》　1952　委内瑞拉　加拉加斯　大学城　奥拉·梅各那

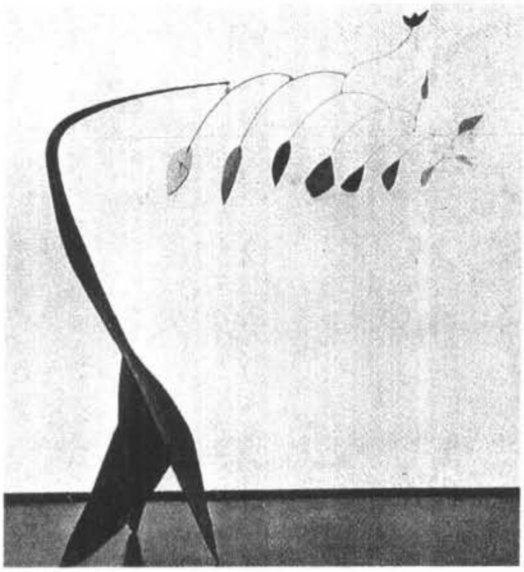


图 655　考尔德　《红花瓣》　1942
独立活动雕塑　铁上涂漆　高 335.3 厘米
芝加哥艺术俱乐部收藏

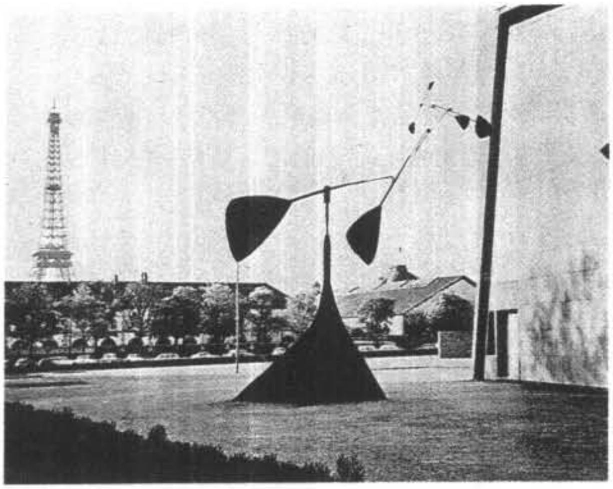


图 656　考尔德　《螺旋》　1958
独立活动雕塑　金属片和金属棒　高 914.4 厘米　巴黎　联合国教科文组织

学特点而论，其形状的功能，也是令人惊叹的。

由于活动雕塑是气流推动的，在室外的效果可能比室内还要好，所以艺术家早就开始探讨室外活动雕塑的可能性了。按照某种直立的结构形式，和由这类结构发展而来的综合形式，其效果是最好的。考尔德从事了新的实验。一件最早的作品是《红花瓣》(1942，图 655)，那是非常雅致的自然主义形式，每个细部都表示着一种异国的植物和树木。在高达 9 英尺(274.3 厘米)的一个曲杆顶上，长着一些三角形的叶片，这是它的基本形式。在杆的端头，甩着一个金属丝制作的叶片形或花朵形的卷须，并呈平衡状态。这种作品的重要性，不仅在于它的大尺度和生物形态的美，而且，就一个有机整体而言，直立活动雕塑，表现了固定雕塑和活动雕塑形式之间的相互关系。1950 年代末和 1960 年代，他创作了许多大型的在有限的范围内转动的直立活动雕塑单元。但是，给人印象最深的运动，是在一个普通金字塔形的基座上，从本质上讲，这是一种说不上是什么的中性的形式。《螺旋》就是一例(图 656)，这是为巴黎的联合国教科文组织大楼创作的。

但是，1960 年代考尔德引人注目的成就是他的巨大的“固定雕塑”。固定雕塑这一术语确实是属于考尔德的，甚至在他的作品中，也只能特定地用在他的大型金属板构成上，这些构成一般涂上黑色。同时，考尔德开始他的动物木雕塑或金属线结构的雕塑家生涯。1940 年代，受米罗星座绘画的启发，制作了一些星座，是一些幻想式的自由形式。这些加工高度精细的木制形体由金属线的肋条状连结起来，尽管实际上哪里也不能活动，但这些机敏、庞大的具有怪兽或植物生命感的奇特固定雕塑，时常暗示出激烈的活动感。

早期大型固定雕塑的第二种形式，在某些几何特性上是非常不同的，虽然也是在搞某种怪物。《黑兽》(1940，图 657) 是由四块大型的切割金属板，呈各种极锐利的角度和形状穿插在一起，形成一种透空的结构。它的上部和下部都是空的，其结构仅仅用一条窄窄的颈部连接起来，头部和腿部还有连接在躯干上的暗示。从不同的角度看去，会呈现一组动物，或变成

许多动物和人物。且不管其涵义如何，它在整体上有一种强烈的建筑效果。这种雕塑的含义，正在演变成一种建筑环境。《黑兽》是一种重要的原型，这是后来固定雕塑另一种组合体的主要原型。

这类建筑环境最有纪念性的，要算1962年的《太奥狄拉皮奥》(Teodelapio)，这是为在意大利的斯波莱托举行的雕塑展览会设计的。作品高达60英尺(1828.8厘米)，人可以驾车从中穿过。同一年，还有一件30英尺(914.4厘米)高的结构物(彩图172)，现在斯德哥尔摩的现代博物馆的正面。那是照着一个模型制作的，那模型，不知是什么人为1938年纽约世界博览会而委托制作的一个装了发动机的活动雕塑。那标题表示，是由四个构件组成的：一个巨大的黑色城堡，带一个尖尖的桌面，在基座上摇来摇去；有一个橙色和黑色的人物母题，张开它的曲臂，来回团团转；一个黑白相间的高杆，端部带有一个橙色的圆盘，缓慢地旋转着它那成直角的悬臂；还有一个柱子，带有递减的半圆形，半圆上涂着橙色和黄色。所有这四个单元，都分别装了发动机，使得这些形象，在相互影响中跳跃、冲动，旋转，经常使人想到达达派的东西。

虽然活动雕塑概念看来不可避免地要发展成喷泉，但艺术家很少接到此类委托项目。1964年洛杉矶县博物馆的一个喷泉是最重要的。这个喷泉是一组独立的活动雕塑，在一个高高的简单三角形基座上。两只臂膀高耸入云，像在做热烈欢迎的姿势，给这个结构成了个名字叫《你好，姑娘们！》(图658)。水柱直喷叶片，使活动雕塑旋转。

1960年代另外几个重要的建筑式的构成是：《八人的断头台》(1963，图659)，它带有一个巨大的白色《鬼魂》，在头顶上盘旋，形成了1964—1965年艺术家在古根海姆博物馆的回顾展览的中心焦点。1954年《苗条的腰身》，是一个固定的雕塑，安置在丹麦的路易西安娜博物馆前，非常壮观地面向大洋的岸边。1965年大型的固定雕塑《小门》，设在纽约林肯中心。《大帷幕》是给马萨诸塞州坎布里奇市的马萨诸塞州理工学院大楼前面的空间做的设计。为了1967年的加拿大蒙特利尔世界博览会，考尔德创作了到那时最有纪念性的固定雕塑(图660)。

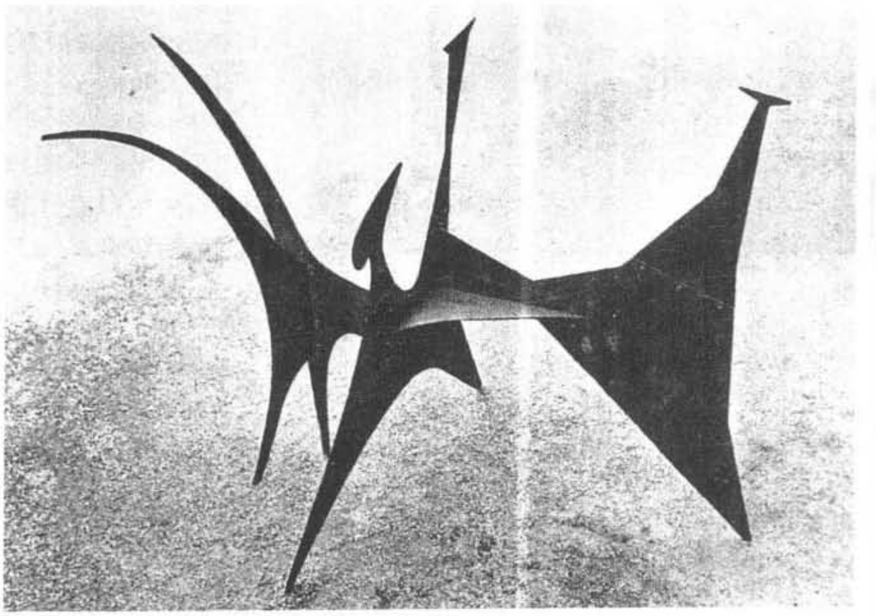


图657
考尔德 《黑兽》 1940
固定雕塑
钢片 高266.7厘米
康涅狄格 新坎南
埃利奥特·诺伊斯夫妇藏

图 658
考尔德
《你好，姑娘们》细部
1964
独立活动雕塑
金属上油涂
高 375.9 厘米
洛杉矶县艺术博物馆
艺术博物馆顾问委员
会基金

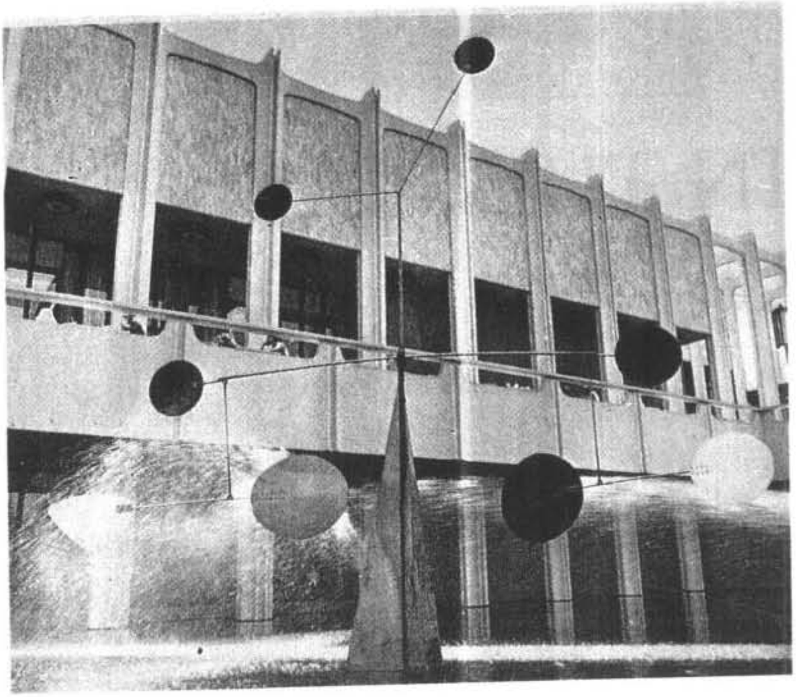
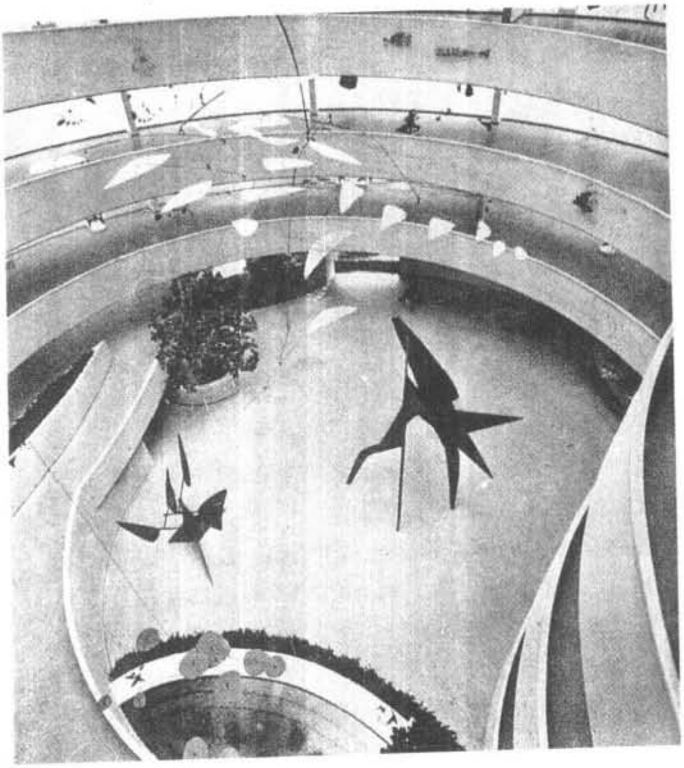


图 659 考尔德
《八人的断头台》 1963
固定雕塑 金属片 高 667.1 厘米
纽约 珀尔美术馆
《鬼魂》 1964 活动雕塑 金属
61×88.9 厘米 芝加哥 伦纳德
·n·霍里奇夫妇藏 1964—65 所罗
门·R·古根海姆博物馆回顾展览



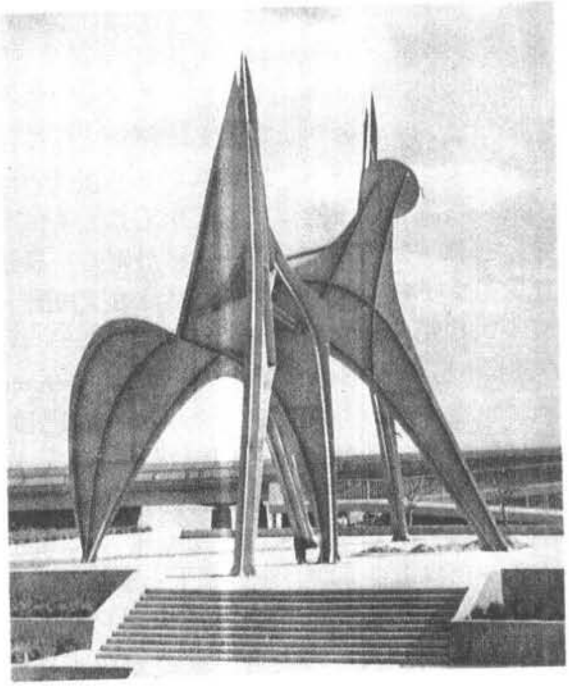


图 660 考尔德 《男人》 1967
固定雕塑 不锈钢 高 2865.1 厘米 加拿大
蒙特利尔 67 年世界博览会

第十九章　1930年代的抽象：巴黎画派

二十世纪的巴黎，吸引了世界各地的艺术家，因此，巴黎画派是国际性的，而不单是专指法国。1920年代的法国，抽象绘画和抽象雕塑，主要是外来的作品，为了生存下来，它们不得不与老一代现代艺术大师的影响以及超现实主义者的激烈情绪作斗争。尽管毕加索、勃拉克甚至马蒂斯，在第一次世界大战之前以及战时，曾经接近过抽象，但他们都没有采取决定性的步骤；在后来的数十年间，他们继续追索各自的道路。抽象先驱之一、立体主义者德劳内，在1920年代主要对立体主义的造型感兴趣，虽然1930年以后他转向了抽象绘画与抽象雕塑。莱歇在1920年代也做过一些相当抽象的壁画设计。奥占芳和让奈亥在纯粹主义短暂的生命史上一直坚持搞具体物象。1920年代，荷兰的风格派、俄国的构成主义和至上主义的影响，在德国要比在法国表现得更明显些，部分原因是由于包豪斯的作用，再就是由于法国一直不太接受外来的现代艺术的影响。1923年，风格派艺术家曾在莱昂·罗森堡（Leonce Rosenberg）美术馆举办过一个展览，但没引起普遍的注意。当时，身居巴黎的蒙德里安，作品没有销路，暗地里画些花卉维持生活。

1925年，波兰画家波兹南斯基（Poznanski）在巴黎古董商联合会会堂举办了一个大型的当代艺术展览，参加展出的艺术家有：阿普、包梅斯特、布朗库西，美国抽象先驱布鲁斯（Patrick Henry Bruce，1880-1937）、德劳内（Robert Delauney）和索尼亚·德劳内（Sonia Delaunay），还有凡·杜斯堡、多梅拉（César Domela）、冈查洛娃、格里斯、克利、拉里昂诺夫、莱歇、马库西斯、米罗、莫霍利—纳吉、蒙德里安、尼克松（Ben Nicholson）、奥占芳、普兰波利尼、塞弗兰克斯（Victor Servrankx）、万同格罗、雅克·维龙和沃德姆堡—吉尔德瓦特（Friedrich Vordemberge-Gildewart）。这次展出的目的声称"不是陈列当代绘画中各种倾向的范例，而是在环境允许的情况下，尽量全面地总览非模仿的造型艺术（non-imitative plasticart）正在继续发展的东西，这种可能性是立体主义运动所首先设想的。"这次展出也有一些明显的遗漏，例如没有库普卡，他是第一批巴黎抽象画家之一。然而，展览仍然是一次对抽象倾向的激动人心的全面大检阅。但是由于具象（representatiom）与超现实主义潮流正处于兴盛时期，这次展出没能引起广泛的注意。

直到1930年，巴黎抽象艺术史上才出现了第二个重大事件：艺术评论家苏佛（Michel Seuphor）和乌拉圭画家托里斯—加西亚（Joaquin Torres-Garcia）创立了《圆与方》（Cer-cle et Carré）小组并出版期刊。1930年4月在毕加索住所的底层，举办了首次展览。参加展出的有阿普（对超现实主义者和抽象主义者来说，他一直是一位受欢迎的人）、包梅斯特、高林（Jean Gorin，蒙德里安的一位法国新追随者）、康定斯基、勒·柯布西耶、莱歇、蒙德里安、奥占芳、佩夫斯奈、普兰波利尼、鲁索罗、施威特；美国的未来主义者约瑟夫·斯太拉（Joseph Stella）、托伊伯—阿普、托里斯—加西

亚、沃德姆堡一吉尔德瓦特和万同格罗。另外根据苏佛的记载，参加展出的还有一些不在册的艺术家：有来自德国的弗龙德里赫（Otto Freundlich）、来自美国的克色龙（Jean Xceron）、莫霍利一纳吉、里克特（Hans Richter）和豪斯曼。

刊物和展出虽未持续多久，但产生了相当大的影响。万同格罗和赫尔本利用它们的影响，以及它们所发出的名单，组织了一个类似的“抽象·创造”（Abstraction-Creation）小组，还同时发行同名刊物。从1906年到1920年代末，为了追求抽象，赫尔本走了一段漫长的道路。1920年代初，他曾转向具象，但到了1927年，他又变成了全抽象。1936年以前，就其展出和刊物而言，“抽象·创造”一直是一支抽象艺术的力量。二次世界大战后，“写实沙龙”（Salon des Réalités Nouvelles）取代了“抽象·创造”，继续为抽象艺术，特别是为蒙德里安和构成主义的传统而斗争。

1930年代初，由于德国纳粹主义的兴起，使更多的老一辈抽象艺术大师来到巴黎。1932年加波从柏林来到巴黎，与1920年代一直居住在那里的兄弟佩夫斯奈再度团聚。拥有许多年轻抽象主义追随者的康定斯基，1933年也到了巴黎。

来自俄国、荷兰、德国和法国本土以及其它一些国家的艺术家们朝夕相处，逐步减弱了彼此间的差异。到了1930年代中期，尽管法国对几何抽象普遍持冷淡态度，但“抽象·创造”的成员竟然也多达四百名。他们来自至上主义、构成主义、风格派以及它们的一些支派。大多数抽象主义者在各自的源泉中各取所需，只有蒙德里安是个例外，他固执地坚持着自己的基本原则。甚至凡·杜斯堡的基本要素主义（见〔230〕页），也像康定斯基1920年代和1930年代的大部分绘画作品一样，在很大程度上借鉴至上主义的手法，主张斜向构图，从而背离了垂直水平轴线。

多梅拉是新近转向几何抽象的艺术家之一，1900年出生于阿姆斯特丹，1924年在巴黎加入风格派。1920年代，他尝试将朴素开阔的形式与蒙德里安当时正在搞的斜平面结合起来，这种斜平面形式是凡·杜斯堡晚期的东西（图661）。由此，他转向玻璃与金属的浮雕式构成，这些作品体现了凡·杜斯堡和蒙德里安的形式，后来，则反映了康定斯基的某种形式。从此他一直保持对彩绘浮雕（Painting-relief）的兴趣，但他放弃了直线，采用由新艺术运动派生出来的线性阿拉伯式图案。

沃德姆堡一吉尔德瓦特（1899—1962）是位德国人，既是“狂飙”的成员，又是风格派的一分子。在德国，他深受李西茨基的影响，但是他能够从风格派、至上主义和构成主义等各种流派中超脱出来，在绘画和浮雕式构成上，发展一种始终如一的个人风格，一种单纯、明晰却又扩大了抽象语汇的风格（图662）。

弗龙德里赫（1878—1943）属于老一辈的艺术家。他与立体主义者一起举办展出，并于第一次世界大战之后转向抽象。1930年代，他

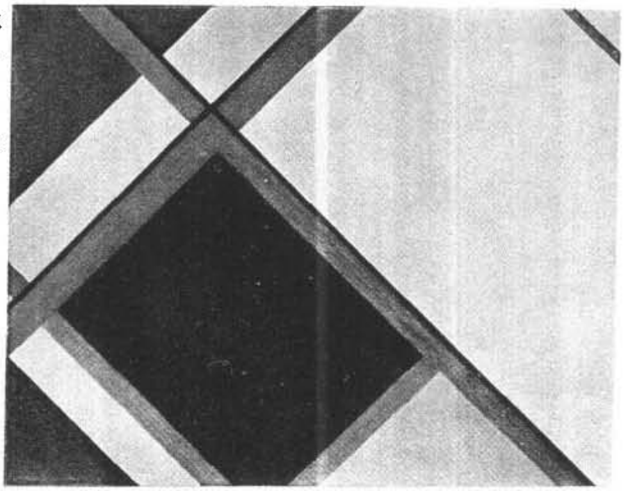


图661 多梅拉《构图》 1926—27
81.9×100厘米 艺术家收藏

以一种温和的、有气氛的手法进行绘画，利用小而不规则的矩形色块组织画面，每一个色块都是构成较大单元的组成部分（图 663）。结果诞生了具有个人特征的作品，尽管它们完全是抽象的，使人联想起格里斯的立体主义绘画和马克某些受立体派影响的作品。1943 年弗龙德里赫死于波兰的一个集中营。

赫尔本（1882—1960）、高林（生于 1899 年）和赫里昂（Jean Hélion，生于 1904 年），是从 1930 年代的抽象环境中涌现出来的三位法国画家。如前所述，赫尔本是在早期立体主义的影响下成长起来的，但是从一开始他就对他本人关于色彩及其相互关系的研究工作倾注了极大的热情。这项研究工作建立在哥特（Goethe）的色彩理论基础上。到第一次世界大战结束的时候，他的绘画作品的色彩及几何形状效果令人耳目一新。1920 年代，他曾短时间转向具象，将他关于色彩和抽象形状的思想，应用于风景画和人物画。大约在 1927 年，他重新回

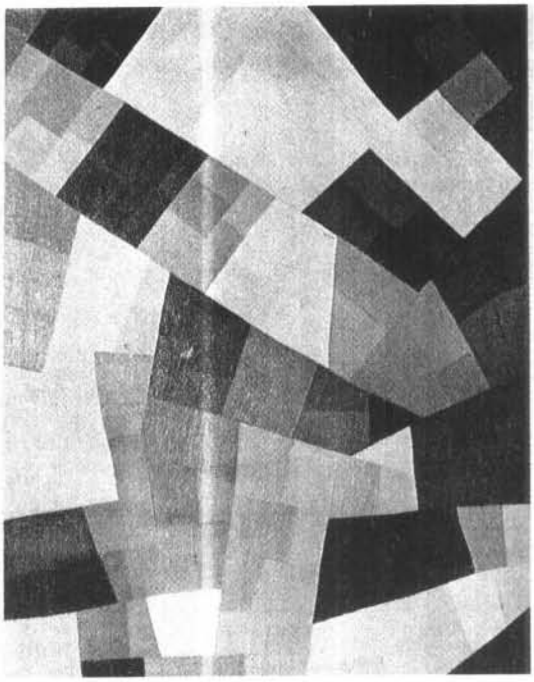


图 663　弗龙德里赫《生与死的统一》　1936—38　119.7×90.2 厘米　密执安　伯明翰　巴尼特·马尔宾女士收藏

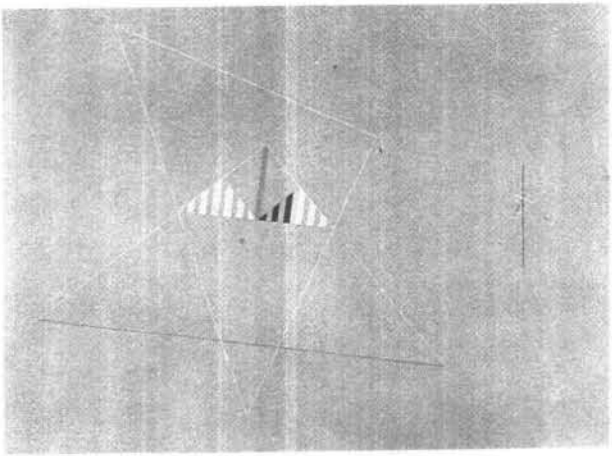


图 662　沃德姆堡-吉尔德瓦《构图第 121 号》　1940—41　145.4×110.2 厘米　纽约　所罗门·R·古根海姆博物馆

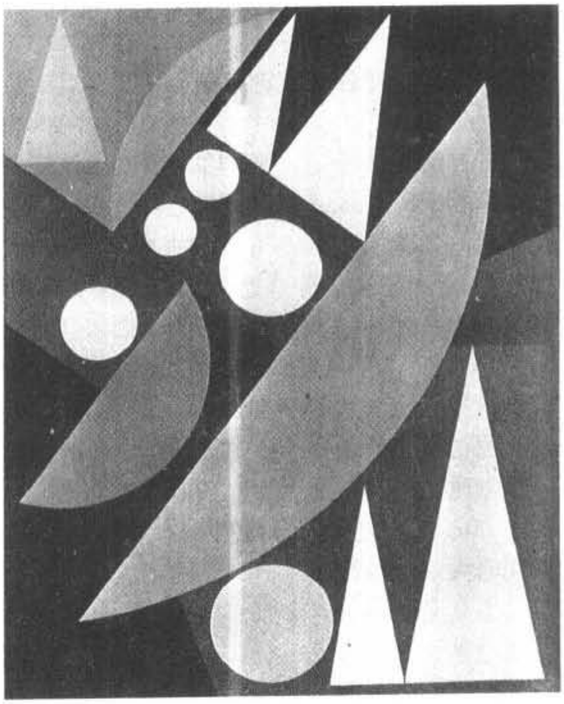


图 664　赫尔本《雨》　1953　115.9×88.9 厘米　巴黎　德尼斯·雷纳美术馆

到抽象，从此一直以一种似乎特别适于青年“硬边画家”(hard edge painter)、波普艺术家和雕塑家的方式，追随这条道路。尽管他于1939年创作的《构图》《彩图173）受益于德劳内1930年代的绘画，但是色形的动势则完全是独创的。1953年典型的战后绘画作品《雨》(图664）中，以平涂、强烈的色彩和一目了然的数学形状，使作品形式具有一种催人入眠的效果。当人们对色彩关系加以研究的时候，它们就能造成光效幻觉（Optical illusion)。事实上，在视网膜绘画（retinal painting）或光效绘画(Optical painting）方面，赫尔本是一位重要的先驱人物。他一直在从事著作，有效地阐述他关于色彩、色彩关系和色彩心理影响的理论。

另外两位巴黎抽象团体中的法国成员，就其表现形式的独特性而言，都没有达到这样的高度，但是他们都是有个性的艺术家。赫里昂在发展了一种既体现了蒙德里安的影响又体现了莱歇机械形式影响的个人抽象风格之后，又转向了具象绘画。1934年的《构图》（彩图174）展示了抒情的、渐次递变的色彩，以及飘浮在彩色背景上的平面形状或立体形状。这种手法使他的抽象绘画具有浪漫的、富于表现力的“情调”。在绘画和浮雕方面，高林一直是蒙德里安的忠实信徒，尽管在晚期作品中他采用了圆和斜角形状。他设法永久地保持间隙感，保持直线和矩形色块的垂直水平关系（图665)，在这一点上，他比蒙德里安的其它任何追随者更严谨些。

1923年以后的佩夫斯奈

佩夫斯奈在他的弟弟加波移居柏林之后，也于1923年离开本国，并于1924年在巴黎定居。1925年左右，他开始认真地着手从事抽象构成雕塑工作，很显然这与他弟弟的指导和鼓励是分不开的。佩夫斯奈在创建俄国构成主义的过

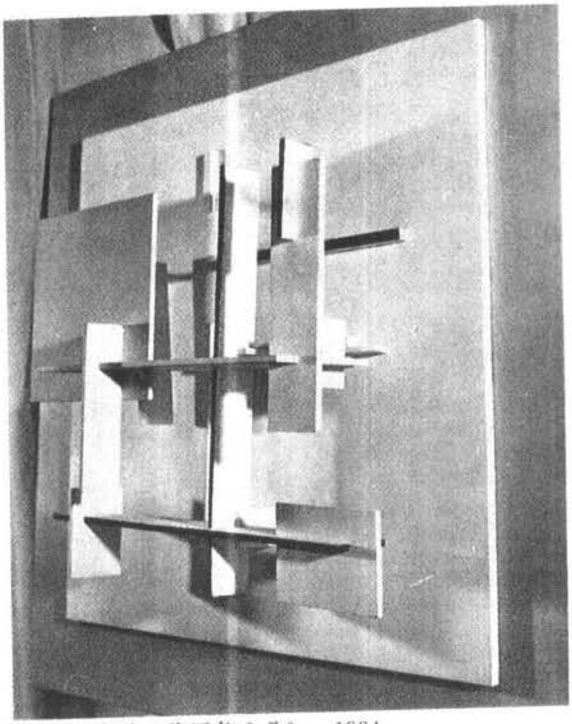


图665　高林《构图第8号》　1964
木上油漆　65.1×65.1厘米　比利时　列日
F·格兰多吉收藏

程中究竟扮演怎样一个角色，这一点还搞不清楚。(追踪艺术运动或个别艺术家的发展起源有时是很困难的，在一定程度上是因为艺术家们变得关心起艺术史来了，而且是关心年代的先后秩序问题。至于第一次世界大战和俄国革命时期有关俄国抽象艺术掘起的文献，由于隔绝，普遍的混乱和当时缺乏足够的出版物，所以事情就更为复杂了。)

鉴于佩夫斯奈起步较晚（1925年他四十岁)，他后来能够发展为构成主义的成员也就越发显得了不起。1926年受“未名协会”(Société Anonyme）的委托，佩夫斯奈创作了《马塞尔·杜桑的肖像》(图666)，这是一件塑料的透空式构成作品，手法很象加波。我们可以认为这是佩夫斯奈从事雕塑活动的起点。到1920年代末，他放弃了塑料构成（也有少数例外)，发展直接金属的青铜或铜制的抽象作品。作为一位

雕塑家，他不仅以他对不同材料的选择，而且更重要的，以其构成的独特风格，建立起他自己的个人特征。在后来的二十年间，他系统地阐述了这种构成风格。1929年的《空间构成》(图667)，设计式样最为成熟，动态机械形式也干净利落。尽管作品如此精确，但佩夫斯奈一直断然否认这些组织结构十分严谨的成熟作品有任何数学依据，其实，这正是事实。

在1938—1939年创作的《空间中的发射》(图668)，他的技巧和雕塑概念已臻于完善。这件作品采用磨光青铜，其机械般的精确造形不是浇铸而是锻锤出来的。佩夫斯奈很崇拜"现实主义宣言"(见224页)，他一直以空间作为主要的表现手段，这种空间是表达明确的全三度空间，就像十七世纪伯尼尼(Bernini)通过表现人物来明确表达包绕人物的空间一样。半透明的塑性材料吸引着加波，因为他希望用空间作为最好的雕塑媒介，而这种空间媒介仅仅用线或难以觉察的面，形成一种最低限度的空间感。在运用材料的过程中，佩夫斯奈对有

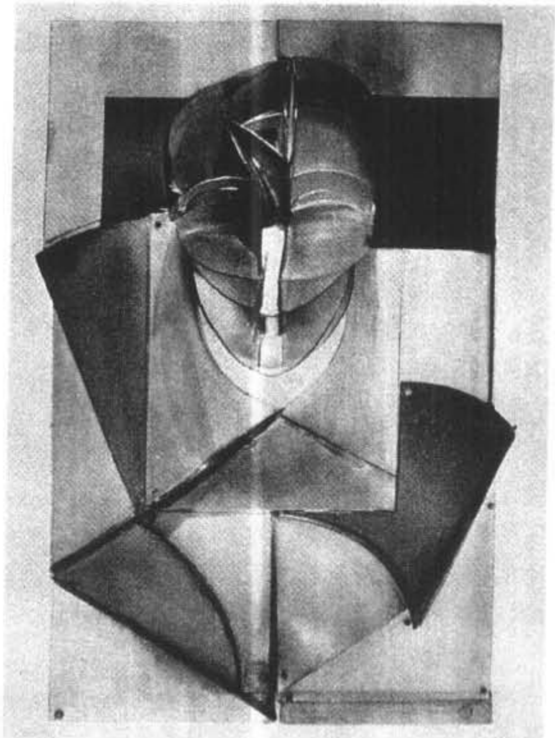


图666 佩夫斯奈《马塞尔·杜桑的肖像》 1926 铜上赛璐珞 94×65.4厘米 康涅狄格 纽黑文 耶鲁大学艺术馆 未名协会藏

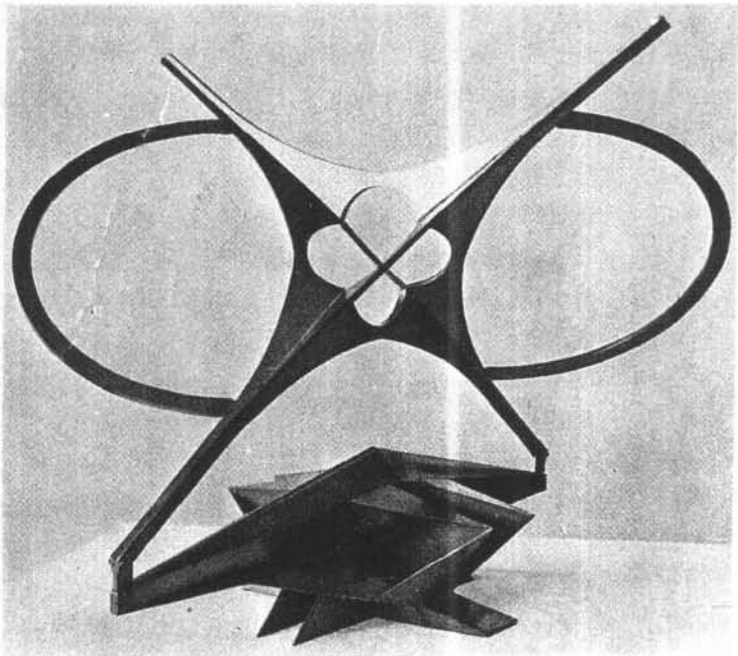
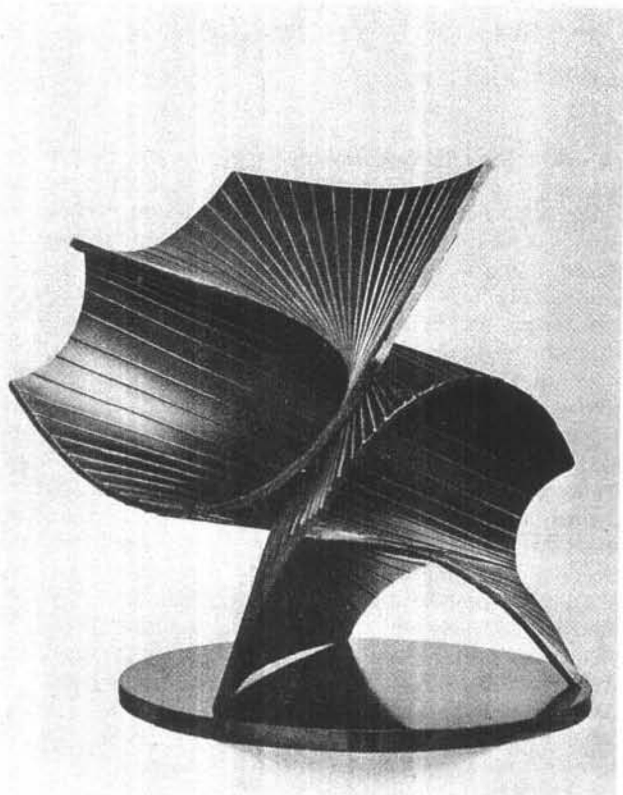


图667 佩夫斯奈《空间构成》 1929 焦黄铜片和玻璃 高68.9厘米 巴塞尔 美术博物馆 E·霍夫曼收藏

图 668 佩夫斯奈《空间中的发射》 1938—39 青铜和氧化黄铜 54.6×40×50.2 厘米 瑞士普拉特恩 M·萨其—斯大伦夫人藏



形空间与面、线之间的关系很感兴趣。这些材料要十分密实，足以限定它们所包绕的空间和包绕它们的空间。从这个意义上看，倒不如说他是一位更富于传统的雕塑家。他继续奉行空间限定的概念，这种概念在希腊化时期的雕塑和后来的巴洛克雕塑中，第一次得到充分的体现。然而佩夫斯奈的雕塑与希腊化时期和巴洛克的雕塑有所不同。《空间中的发射》是一个螺旋状抽象组团，曲面上的辐射线加强了它的旋转效果。它的结构吸引着观众的目光，沿其周边巡视，几乎能迫使观众绕它环行，从各个不同角度观赏它。与希腊化时期或巴洛克时期的雕塑作品相比，《空间中的发射》呈一系列曲面，不仅限定了围绕它的空间，而且更重要的是它本身还去围起空间，就像建筑物的墙壁围起建筑空间一样。在这件作品以及佩夫斯奈后来的许多其它作品中，另一个重要特征是寓于静态设计中的运动幻觉，螺旋面的运动感。这一特征大概是从波丘尼《在空间里展开的一个瓶子》这样一些未来主义雕塑作品中派生出来的，但是在这里由于剔除了瓶子这一主题，进一步加强了动势感；作者让我们感知既抽象又具体的螺旋运动。

在一些后来的作品中，如《可展开的柱子》（1942，图669），艺术家将呈线形隆起的脊状物很密集地聚合起来，整个结构看上去似乎是由一些细杆在空间中旋转而组成的密实体量。由于某种原因，这种密实的线性结构似乎加速了螺旋运动的速度；大概这个滴漏式结构中的束腰处成正角飞出的水平构件强化了这种幻觉。到1940年代中期，佩夫斯奈已经能够很自如地

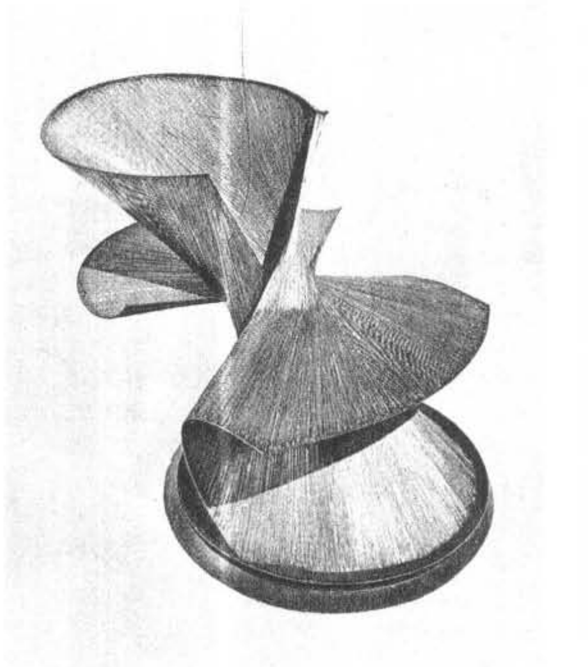
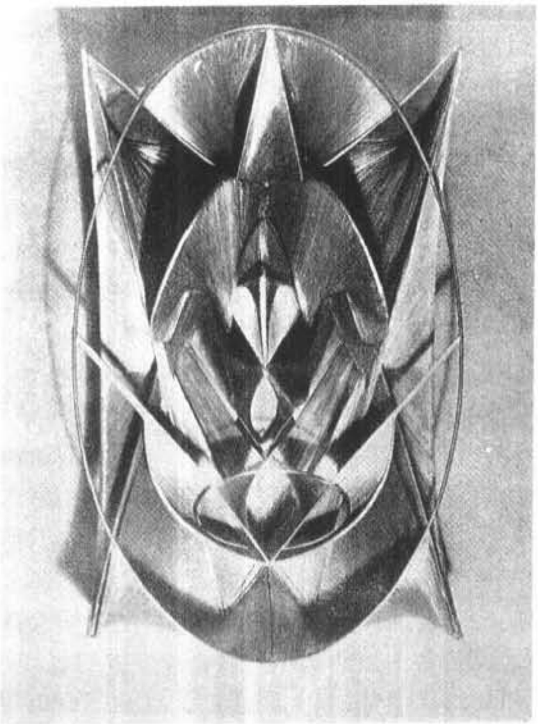


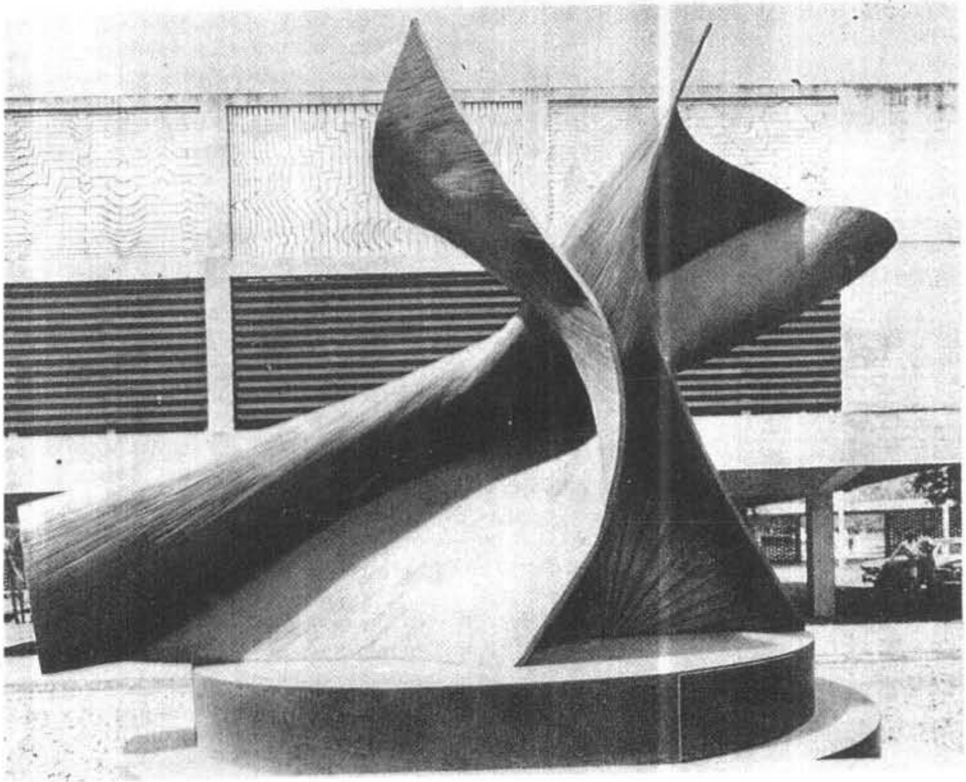
图 669 佩夫斯奈《可以展开的柱子》 1942 黄铜和氧化青铜 高 52.7 厘米 纽约 现代艺术博物馆



控制他的青铜结构，使其回到正面化的图腾崇拜形式。在这里他施展了以写实模拟幻觉的绝技，使透视的缩退由一个无形的图面上向后移动（《椭园形壁画》，1945，图 670）。

佩夫斯奈在他的青铜结构中，将金属板按限定深度，呈螺旋状有节奏地缠卷起来，这些青铜结构适宜于纪念性尺度。他还能够实施一些大型的建筑项目。最引人注目的一项是1950—1951 年建于委内瑞拉加拉加斯大学（在那儿还有考尔德的声学天花）的《第三十度的动势发射》（图 671），它高逾 8 英尺（243.8 厘米）。这座雕塑基本采用斜向扫射的构图形式，在这里一面巨大的旗帜由于旋风的吹卷刚硬而严峻，造型的稳健与旗帜的奔放凝为一体。直到 1962 年佩夫斯奈去世，他一直是巴黎抽象构成雕塑的主要代表。尽管这些年来他似乎很孤立，就像在巴黎的布朗库西似乎也很孤立一样，但他的影响慢慢地涉及全世界。

上图 670
佩夫斯奈
《椭圆形壁画》
1945
青铜和氧化锡
80×46 厘米
藏地不明



右图 671
佩夫斯奈
《第 30 度的动势发射》 1950—51
青铜
高 243.8 厘米
委内瑞拉
加拉加斯
大学城
奥拉马格纳（建筑师卡洛斯·劳尔·维兰纽瓦）

1920年以后的蒙德里安

从1919年到1938年，蒙德里安住在巴黎。尽管他没有带头创建“圆与方”和“抽象·创造”，但他的存在和参予，对于抽象的发展与传播具有十分重要的意义。如上所述，1925年凡·杜斯堡将斜向要素作为“语汇”引入风格派之后，蒙德里安退出了这个组织。蒙德里安依照他自己的理论从事绘画和著作，充分而系统地阐明他的思想。

如何利用垂直和水平结构的动态平衡，利用原色矩形色块表达一般概念?关于这个问题，蒙德里安苦苦思索了好几年。在蒙德里安大部分严格的几何绘画作品中（包括浮动的色面构图和所谓格栅或棋盘图案作品），红、兰、黄色块在白色或灰色的背景上，从视觉上似乎产生一种前景的作用，从而影响了整体的统一。这种情况使他深感困扰，1919年蒙德里安才找到了答案。他的解决方法是：利用贯穿矩形色块的浓重线条（他绝没有把它们看作有轮廓意义的线）使结构不受色彩左右。通过这个方法，蒙德里安控制了色彩和空间，在后来的二十年间，这个问题再没有牵扯他的精力。

从《场景2》(1921—25，彩图175）中，我们可以看到一个完美的程式。出现在这幅画中的是，画家为人们所熟悉的一套颜色——红、蓝、黄、黑和两块灰色的阴影。整个结构十分突出，它不仅包容了矩形色块，而且还起着对位的作用。红和灰色块都分割成大大小小的矩形块。对各个面来说，由于黑色矩形块是线的转换，这就进一步加强了线与色块之间的统一。蒙德里安审慎地开放绘画作品的边缘：在上部和左下角他不将垂线完全拉到头，在这些点上，灰色色块包住了线头，只是在右下角，黑色落到了边缘。实际上，这是一块黑色色块，线条贯穿它并稍伸向左方。在所有的其它部位，一种色彩，主要是灰色构成了外侧的边界，但在左上方是红色和黄色。蒙德里安所寻求的结果——一种原色和黑、白色的垂直与水平结构之间绝对而又富于动态的平衡——就是这样获得的。在这幅画中，每一构成要素都从视觉感应上摆在适当的位置。结构和微妙的色块配置造成的某些奇怪的视觉现象，使灰色块像红或黄色块一样肯定，它们既前进又退缩。无论从哪个意义上说，这幅绘画都不是平面的。每一构成要素都牢牢地占据适当的位置，处于极为紧张的状态中。

1921年，艺术家以这一方法为基础作了十几种不同形式的变换，好像在试验它的有效性。接着，在1921年末，他尝试创造一种更开放更严肃的构图：这时占主导地位的色彩是白、浅灰、浅蓝，而三原色色相仅仅用作小面积的强调。线性结构也被控制在最低限度内，尽管有时就要素而言它是很浓重的。在1921年的《红、黄、蓝构图》这件作品中，浓重的黑线限定了一个主要的灰白方块，这个方块被同样的灰白色、或者是浅蓝色、红色、黄色和深蓝色的较小矩形块面环绕着。两个最大的色块，中心色块和右上方的矩形，尽管由一条黑线划分开来，但同样都是非白色的，这就使它们从视觉上成为一个占主导地位的单元，有效地控制着处于次要位置的、起强调作用的、色泽明亮的小面积色块。

蒙德里安1920年代的作品主要采用开放构图，并着重于白或浅灰的大块面。事实上，在他一生的其余时间里，蒙德里安也是以这样的手法从事创作的。1920年代末，在一部分绘画作品中，他将程序逆转过来。这些作品的线结构同样简洁，但是占主导地位的色块则是这种或那种彩度极大的原色。1930年的《红、蓝、黄构图》(彩图176)，是一幅右上方画有一个正方形红色大色块的方形绘画作品，一些黑色的交叉线将这个红色的大正方形与左下方另一个色泽同样强烈的蓝色小正方形联系起来。一些灰白色的矩形包绕着它们，这些矩形由浓重

的黑线均匀地限定着。画面的右下角有一个黄色的小矩形。奇怪的是，在这幅作品中，仍然还是白色色块与处于从属位置的蓝和黄色色块结合在一起、有效地控制和平衡了大面积的红色正方形。这似乎表明，掌握了抽象绘画所有要素的蒙德里安，这时已是十分自信，甚至能够完全控制那些最肯定的颜色。

一经搞清楚这一事实，他便对开放性构图进行深入细致的检验。在这里，色彩服从于垂直或水平线性图案的微妙变化，图案则衬托在极少以原色加以强调的中性白色或灰白色的底子上。1930年代，蒙德里安进一步改进了他的构图要素以及要素的关系，继续追随这一道路。1936年的《白、黑、红构图》(图672) 几乎就是一个在白底子上的整体的垂直水平黑线结构，只是在左上角有一个黑色的小矩形块，底部有一条红色的长条。然而，线条以它们限定的矩形、它们本身的粗细和分布状况，表现了很复杂的比例。这幅画的右下角，一些在宽度上有

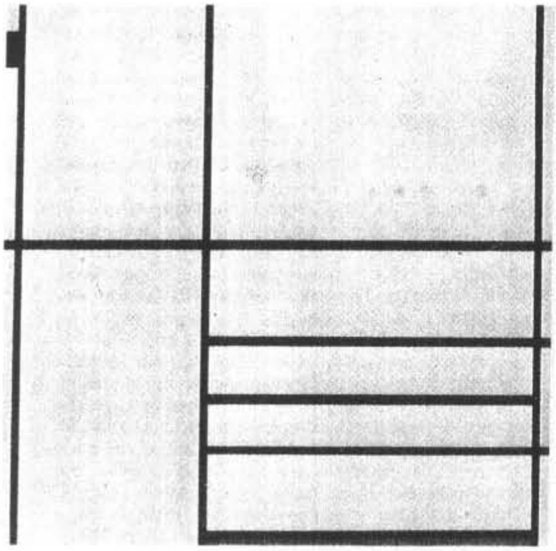


图672 蒙德里安《黑、白、红构图》 1936
102.2×104.1厘米 纽约 现代艺术博物馆
顾问委员会赠

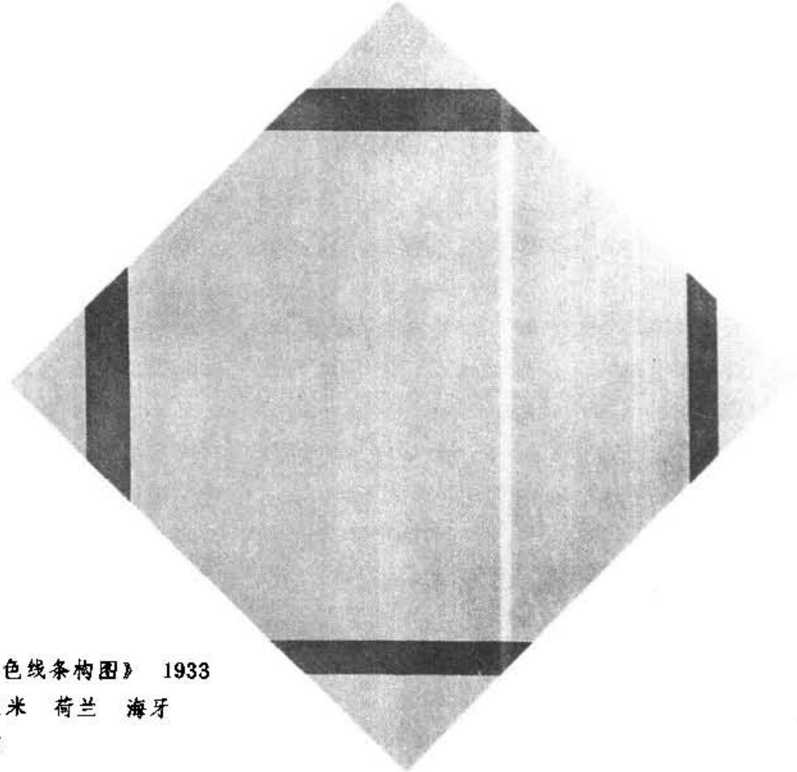


图673 蒙德里安《黄色线条构图》 1933
对角线133厘米 荷兰 海牙
吉敏蒂博物馆

微妙变化的水平线，构成了一个格栅，格栅中白色的空间似乎又膨胀又收缩，在视觉上显得模棱两可。

艺术家进一步进行变化，转一下正方形的边，将正方形或近乎正方形的画布变成菱形画布。利用这一形状，他做了一些最严肃的设计。在这些设计中，他要突破框架，表达一种未完成感，这一愿望得到了切实的表现。1933年的《黄线条构图》(图673)，使用了原色黄线而不是黑线，这是有预见的。在这幅画里，艺术家设计了四条线，对其宽度进行了精密的调整，并用它们截割了菱形的角，画面表现极端简洁。蒙德里安所迷恋的寓不完整于完整之中，在这幅作品中表现得再清楚不过了。被画布边缘切断的线条所呈现的紧张态，力图使其延续到画布外看不见的汇聚点上。人们几乎是在不安地期待着线段重新交汇，以完善自身并再现正方形。这幅画的魅力还表现在另一个侧面，即放弃了黑色，预示了1943—1944年的《胜利波吉一沃吉》(彩图177)。

大战前夕的1938年，蒙德里安离开巴黎前往伦敦。两年后，他又移居纽约，在那儿度过了生命的最后四年。曼哈顿严格的方格网规划以及从街道的峡谷中拔地而起的摩天大楼，造成一种新造型效果，大概正是由于这个原因，曼哈顿成了蒙德里安一生中最后一个非常迷恋的地方。对这位艺术家来说，夜幕里的灯光是个重要的新刺激，到了夜晚，一幢幢摩天楼化作一幅光影交辉、闪烁变幻的画面。蒙德里安还很欣赏这个城市的速度和它的动势感：舞厅、爵士乐队、运动与变化的刺激。这一切激励着蒙德里安在他貌似冷峻的矩形线性结构与色块图案中表达他的感受。当我们注意到他对纽约的观感时，我们一定会记起，他最初是一位有气质的风景画家。1888—1911年这二十三年间，他一直研究荷兰风景画以及与其有关的静物画。后来的五年，他仍然是在风景画的基础上发展抽象。他对纽约的环境和他在纽约的经历反映极为敏感，事实证明，这段经历具有浪漫的吸引力，一种压倒一切的吸引力。

1942—1943年的《百老汇波吉一沃吉》(彩图178)很明显地反映了这个城市的影响。在这里，艺术家重新使用正方形画布，但彻底脱离了他用了二十多年的那套程式。画面上仍然是矩形格栅，但不再用黑色的线性结构平衡色块，而是将程序倒转过来，格栅本身是彩色的，线条由红、黄、蓝色的小正方形和矩形组成。底子是一块灰白色的平面，在这块背底上摆动着五颜六色的线条，并散布着红、黄、蓝色的色块。通过窗户里闪烁的灯光，人们可以“看”到办公楼的夜景。

在评价几何抽象从1911年创立到现在这段进程时，头等重要的是了解蒙德里安在其中充当的角色。第一次世界大战期间，在创建几何抽象的过程中，他是一位主要人物；风格派的思想以及它们合乎逻辑的发展、基本上都是他的功绩。蒙德里安不仅影响了抽象绘画和雕塑，而且还影响了建筑上国际风格的形式。通过德国包豪斯及其在美国的分支的教学活动，蒙德里安的理论传遍了整个西方世界。1920年代以及1930年代，在巴黎面对超现实主义的革命以及具象、经济萧条等情况，正是由于蒙德里安而不是其他任何人的存在与鼓励，使抽象幸存下来并逐步强大。

在美国，蒙德里安是一位传奇人物。他不仅支持几何抽象，而且还鼓励着一批更年轻的艺术家在美国艺术领域里掀起一场重要的革命。他一直站在少数派一边，坚持向社会现实主义和地方主义挑战。出现于1940年代初的抽象表现主义者们，几乎无一例外都对蒙德里安极为尊敬，甚至极为崇拜，即使他们的绘画似乎与蒙德里安的信仰完全背道而驰。最终，当人们考察美国抽象绘画最新倾向的时候——硬边抽象、光效绘画和色场绘画——几乎都可以追溯到蒙德里安。他对二十世纪艺术进程的影响，甚至可以超过毕加索、勃拉克和马蒂斯。

第二十章 1950年以前的美国绘画与雕塑

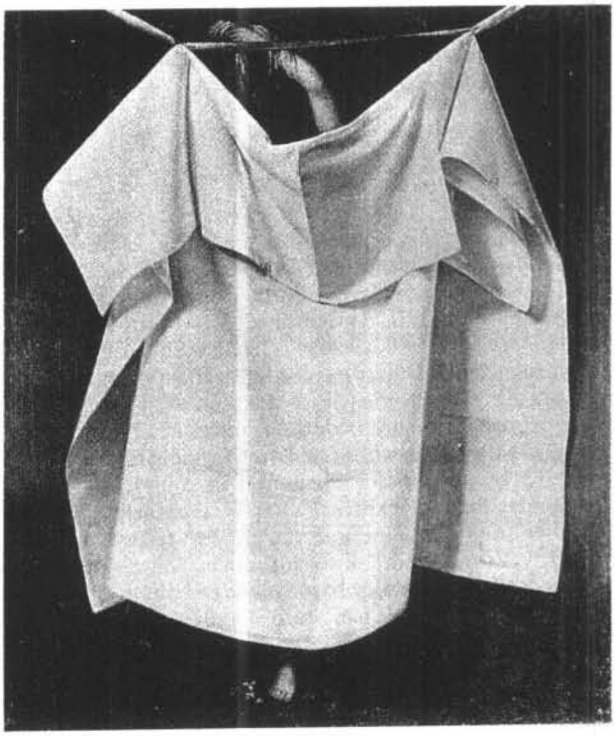
1900年美国的绘画与雕塑，大约接近1850年法国艺术的水平。在十八世纪，美国绘画是英国绘画的一个地方性、但又独具特色的分支。而在十九世纪前半叶，美国艺术家则在研究巴黎、罗马或慕尼黑的学院派新古典主义或浪漫主义的流行倾向。所以，从某种意义上说，1900年左右的美国艺术家，距离欧洲艺术中最新的发展趋势，比起他们所处的时代要遥远得多。南北战争以后，美国似乎日益沦为欧洲文化的附庸，尤其是在绘画和雕塑领域。事实上，这段时期，在视觉艺术领域，美国创造性的伟大贡献在于建筑。

十八和十九世纪的美国绘画，存在着一种倾向，这种倾向似乎以各种形式一直继续存在于二十世纪的美国绘画中，这就是所谓的严格现实主义（hard realism）或精确现实主义（precise realism）。在科普利（John Singleton Copley）去英国前的肖像画以及威尔逊·皮尔（Charles Willson Peale，1741-1827）和他的儿子拉斐尔·皮尔（Raphaelle peale，1774—1825，图674）的风俗画中，这种形式表现得十分明显。许多十九世纪的美国民间绘画里，这种倾向也是显而易见的，十九世纪后期，还戏剧性地出现在"乱真"画家的笔下，特别是哈尼特（Willliam Michael Harnett，1848—1892，图675）。

下列事实也许只是巧合：美国对欧洲立体主义的最初反映，大多采取精确的建筑现实主义（Prceise architectural realism）形式；1930年代在美国非常普及的超现实主义，是神秘现实主义；1960年代的波普艺术有许多实例限制在照相现实主义、有时也称为超级现实主义的形式上。

当然，在十九世纪后期还活动着一些有才华的美国移民，例如惠斯勒、萨金特（John Singer Sargent）和卡萨特（Mary Cassatt）。这些人居住在伦敦或巴黎，他们在那里接触到一些艺术上的新发展，尤其是印象主义的发展。但是这些艺术家很少、或者根本不能对他

图674 拉斐尔·皮尔《浴后》 1823
73.7×61厘米 密苏里 坎萨斯城 内尔逊美术馆和阿特金斯博物馆



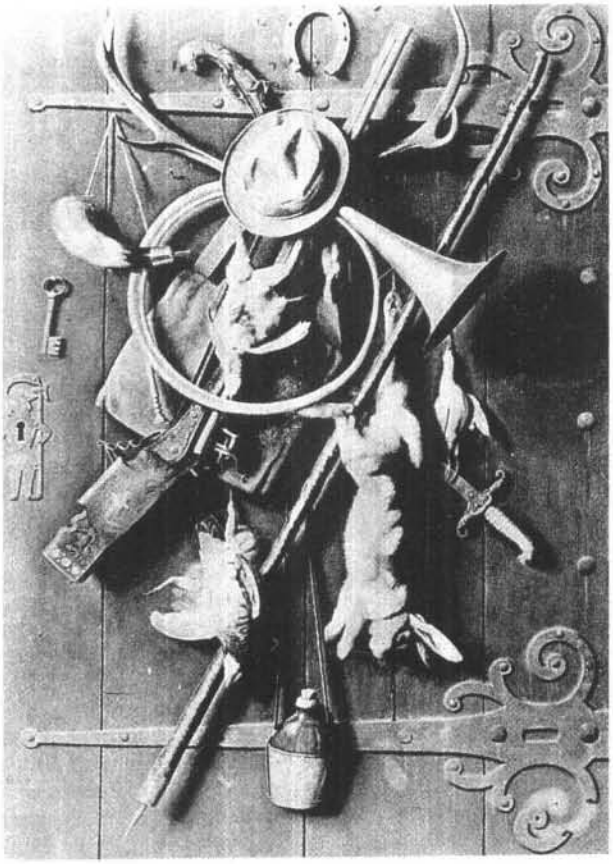


图 675　哈尼特《猎后》　1885
180.3×121.9 厘米　旧金山美术博物馆　米尔德里德·安娜·威谦斯藏

们的祖国产生影响。美国国内最主要的画家有：埃金斯（Thomas Eakins，1844—1916）、霍默（Winslow Homer，1836—1919）和里德（Albert Pinkham Ryder，1847—1917）。而在雕塑家中，圣高登斯（Augustus Saint-Gaudens，1848—1907）也许代表了最富于创造性的新精神，尽管他绝没有彻底摆脱当时正在流行的学院派的雕塑观念。

埃金斯的大半生定居在费城，毫无疑问，他是当时的一位重要现实主义者，一位摄影师，运用明暗对比法的巨匠（图 676）。尽管他主要接受法国学院派的传统教育，但是对委拉斯贵支那类十七世纪西班牙艺术家的发现，赋予他自然主义的新视觉（正如那个世纪早些时候这一发现带给马奈的影响一样），他完整而高质量地运用这一观点。埃金斯是一位富于献身精神的透视学和解剖学教师。他坚持使用裸体模特儿，这种极端现实主义的作法当时并未遭受批判，这正表明当时美国绘画的状态。在他的学生中，出现了美国学院派传统的第一批叛逆者。

一贯为自己的绘画成就感到欣慰的霍默，还是一位有才华的书画印刻艺术家，有许多年的时间，他靠为《哈珀周刊》（Harper' s Weekly）等期刊绘制插图谋生。南北战争时期，他开始画反映军队生活的场面，后来又转向风景画和风俗画，这些创作活动显示了他早期对于光和色彩特征的感受性。很明显，这种感受完全是他通过后天的努力获得的。他的创作活

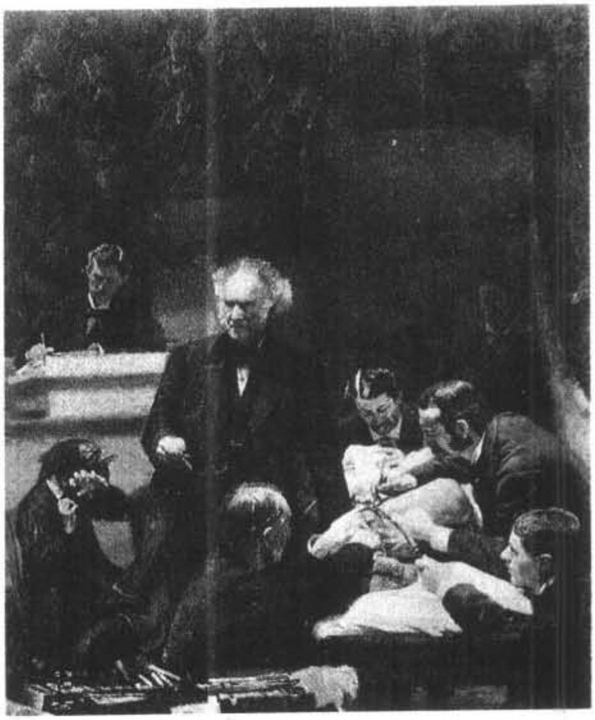


图 676　埃金斯《格罗斯诊所》　1875
243.8×198.1 厘米　费城　杰斐逊医学院

动，有时很类似法国印象主义的最初探索。这一切使他运用水彩作画，绘画主题也主要是海景和北部森林的荒芜景色（图 677）。

尽管霍默从未放弃自然主义主题，但是他逐步增强了对自然主义主题要素的选择与抽象能力，其绘画技法可与库尔贝晚期的海浪与岩石画媲美。

十九世纪后期，第三位重要的美国画家是里德，他是名副其实的现代主义先驱。里德一生中大部分时间生活在纽约市或纽约市附近，长期隐居，追随着一些不可思议的观念。他的小幅绘画，可与法国和德国的一般浪漫主义潮流联系起来，尤其是浪漫主义在象征主义领域的分支。由于里德主要靠自觉成材，无法断言他受到哪些直接影响，他死后，对他的工作又长期遭到忽视，因此他本人很少、或者根本没有对二十世纪早期的美国绘画进程产生影响。然而里德是一位了不起的画家，他描写小船飘摇于风暴中的月夜景色（图 678），表现了令人难以忘怀的内在魅力。

十九世纪后期，美国雕塑创作极其丰富。经济的发展使人们有能力去创造数不清的雕塑纪念碑和建筑装饰。但不幸的是，这些作品都因循着罗马或巴黎十足的学院派传统。圣高登斯曾在纽约、巴黎和罗马接受学院派训练，并且毕生坚持这一传统。他是一位有才华的肖像画家，能为最平庸的纪念物或隐喻性雕塑纪念碑带来富于个性的风貌和表现力。事实上，他与欧洲和美国大多数十九世纪学院派雕塑家相反，似乎在从文艺复兴雕塑、特别是达那泰罗的雕塑作品中汲取新颖的灵感。

尽管这四位艺术家和另外不多几个人具有独特的个人风格，但是他们没能在美国绘画和雕塑领域，引入持久的革新；没能做到像马蒂斯、莫奈、塞尚、高更和罗丹在他们当时所处的欧洲艺术领域中，曾经做到的事情。在1900年，除了很少几位曾在欧洲侨居多年的人以外，美国人几乎不了解欧洲绘画与雕塑的动向。尽管



图 677　霍默《八钟》　1886　63.5×76.2 厘米
马萨诸塞　安多弗　艾迪生美国艺术馆



图 678　里德《海上劳作者》　25.4×30.5 厘米
马萨诸塞　安多弗　艾迪生美国艺术馆



图 679
格莱肯斯
《切兹·蒙昆》 1905
122.6×92.1 厘米
芝加哥 艺术学院
美国艺术联谊会藏

有惠斯勒、卡萨特、萨金特这样一批侨民，尽管法国印象派已输入美国，尽管上个世纪末许多美国艺术家曾在意大利、德国和法国学习过，但美国绘画领域第一场现代革命，非但不背离现实主义，反而走向现实主义；不是开拓对形式的研究，仅仅是探讨新的绘画主题。1900 年前后，学院精神已经成了青年画家的诅咒对象，这一事实，从某种程度上解释了上述异常现象。这场趋向于现实主义的运动，正如 1850 年左右现实主义在巴黎的情形一样，是对缺乏独创性的折衷主义传统的反击。由几个来自费城的画家组成的很小的画家小组，体现了这种现实主义的倾向。他们中的多数人，以极其写实的手法描写纽约的风貌。他们的作品，使那些习惯于不痛不痒的学院派艺术的公众为之震惊。

在 1908 年前后，看一位艺术家能否立足于艺坛，主要看他是否取得了国家设计学院（National Academy of Design）的会员资格，这在美国是一个相当于法兰西艺术学院的机构。1908 年 2 月，有八位艺术家参加了在纽约麦克贝思美术馆（Macbeth Gallery）举办的一次革命性展出，他们是来自费城的罗伯特·亨利（Robert Henri）、格莱肯斯（William Glackens）、卢克斯（George Luks）、希恩（Everett

Shinn）和斯隆以及他们的三位朋友B·戴维斯、劳森（Ernest Lawson）和普伦德加斯特（Maurice Prendergast）。这个松散组织的有智慧的领袖，是罗伯特·亨利（1865—1929），他曾与安舒茨（Thomas Anshutz）同学，是埃金斯的学生。1888年亨利访问巴黎，马奈的作品、尤其是那些西班牙风尚的作品，给他留下了深刻的印象。亨利毕生是一位勇敢的画笔画家，更接近于哈尔斯（Frans Hals）或委拉斯贵支，而不是印象主义或后印象主义者。他是一位富于献身精神的导师，一位本能地反抗美国学院派陈腐传统的领袖。世纪交替之际，当十九世纪末法兰西学院传统成为永恒象征的时候，美国的国家设计学院根本没有采纳法国的教学组织及其多年积累的经验。但是，对于成长中的艺术家来说，前者的影响也是相当可观的。在费城，聚集在亨利周围的青年画家，基本上是一些为报纸提供现场速写插图的画家。现场速写插图是一种尚未被新照相艺术取代的艺术形式。由于职业的关系，斯隆和其他一些国家给人的第一印象是绘图师，他们的艺术作品大多强调线描，而不是强调色彩，其作品主题，大多是描写美国生活中那些瞬间即逝的场面。渐渐地，他们中的一些人，特别是格莱肯斯和希恩，开始体会到雷诺阿和印象主义艺术作品的色彩影响。正如许多欧洲国家一样，在美国绘画中也出现了主题越来越叙事，色彩越来越辉煌的倾向（见图679，680）。

亨利于1898年再度游历巴黎之后，便迁居纽约，不久格莱肯斯、希恩、卢克斯和斯隆也在纽约与他会合。在1908年，作为拒绝参加1907年春国家设计学院展览会的反应，这五位费城艺术家与劳森（一位美国印象主义者）、B·戴维（他的绘画作品也许非常接近欧洲的象征主义）和普伦德加斯特（他在新印象主义的基础上发展了一种风格）一道，在纽约麦克贝思美术馆，举办了他们的独立画展。这便是八人画展，或称爱什坎画派［“垃圾箱画派”ash



图680 罗伯特·亨利《笑着的孩子》 1907
61×50.8厘米 纽约 惠特尼美国艺术博物馆

图681 普伦德加斯特《蓝色中的女孩》 1910—12
32.4×26.7厘米 华盛顿特区 史密森协会
赫什奥恩博物馆及雕塑公园



can school]。它是美国现代绘画史上的一个里程碑。必须再一次强调，这些画家并不是由于某种共同的风格或共同的哲学聚集起来，他们代表着各种不同的观点。他们联合起来，只是由于他们对顽固的学院派艺术同仇敌忾，由于他们深信艺术家应该有权力去画他们感兴趣的任何主题。事实上，因为这个展览“不适宜地”记录了纽约社会比较丑恶的侧面，遭受了极大的非难。除了偶然的第二手印象主义（来源于五十年前欧洲现代主义的探索活动）之外，美国绘画中几乎不存在这类题材。然而，这八位艺术家也不能算作社会现实主义者，连特别关心日常生活题材的斯隆和卢克斯也不例外。

1908年八人画展的重要意义，大概在于它是美国现代艺术史上一块孤立的里程碑。这并不是说它在当时能够具有普遍的影响。然而，确有一批艺术家和学生，汇入了亨利创立的独立艺术画派，他们以各种不同的方式，继续探索美国绘画的新思想。这些人包括，成了美国重要抽象主义艺术家的麦克唐纳－赖特（Stanton MacDonald - Wright）、布鲁斯和斯图尔特·戴维斯，以及致力于探索各种不同形式的现实主义和浪漫主义的贝洛斯(George Bellows）、霍珀（Edward Hopper）、国吉康雄（Yasuo Kuniyoshi）和沃尔特·库恩（Walt Kuhn)。

最初的八人中，最能始终如一坚持自己方向的，大约要算普伦德加斯特了，他追求彩色图案和法国新印象主义的收缩空间（Contracted space，图681)。

这八个人以及他们最紧密的追随者们的活动，在美国现代绘画史上具有十分重大的意义。但我们也必须强调指出，他们的成员，可能除了斯图尔特·戴维以外，没有一个可以划入第一流的法国现代艺术先驱之列。

1905年，摄影家斯谛格利茨与另一位杰出的同行施泰肯一道，在第五大街291号的一个美术馆里开始举办一系列摄影展览，此后不久，又举办了现代欧洲绘画和雕塑展览，以及非洲原始艺术展览。斯谛格利茨的革命以及那些在这里展出作品的艺术家们，比亨利的小组更具有世界意义。他们与欧洲的现实事件和艺术家接触比较密切，并且在艺术上更少美国式沙文主义纲领的好斗性。斯谛格利茨与施泰肯在摄影领域里是第一流的艺术家，可以认为他们在绘画和雕塑方面，大体也有相当的造诣。他们与巴黎的先锋艺术领袖有所接触，这伙人中不仅有艺术家、作家，还有收藏家，例如斯坦(Gertrude Stein)和她的兄弟迈克尔(Michael)与莱奥(Leo)。斯谛格利茨的291号美术馆，是美国国际现代主义先驱的集聚场所，在那儿有画家马林·哈特利(Marsden Hartley)、韦伯、莫勒(Alfred Maurer)、达夫、奥基夫(Georgia O'keeffe)和麦克唐纳－赖特。1908年到1917年期间，在291号美术馆分别举办过罗丹、马蒂斯、卢梭、希勒（Charles Sheeler)、德穆思(Charles Demuth)、图鲁斯－劳特累克、布朗库西和纳德尔曼(Elie Nadelman)的作品展览会。

我们很难评价斯谛格利茨以及291号美术馆一系列展出的影响，但是毫无疑问，它介绍给公众的这批风格纷杂的作品，构成了1910年到1940年期间美国实验性艺术的核心。除了《军械库展览》以外，它便是产生现代精神的最重要因素。

1913年2月17日，在第二十五大街纽约军械库(New York Armory)举办的一个展览，是美国早期现代艺术史上引人注目的最重大事件，尽管其直接影响还有待进一步探讨。这次展览会是由一个名为“美国画家与雕塑家协会”（Association of American Painters and Sculptors)的团体主办的，这个团体的成员，最初主要是些学院派艺术家。主办者大多希望将它办成欧美艺术家的一次盛大展出，以对抗国家设计学院的定期展览会。艺术家B·戴维斯被选为主席，他同时也博得了学院派与独立(independents）艺术家的敬重，是国际艺坛的

一位杰出的有识之士。库恩做了大量的精选工作，他在欧洲得到国家兼评论家帕森的帮助。库恩和帕森曾去过科隆、海牙、慕尼黑、柏林、巴黎和伦敦。那时，伦敦的格拉夫顿美术馆（Grafton Galleries）正在举办第二届现代艺术展览。军械库展览，尽管作品质量参差不齐，仍是对十九世纪和二十世纪早期欧洲绘画与雕塑的一次纪念性展出。这次展出的范围，从安格尔和德拉克罗瓦一直延续到杜米埃、库尔贝、马奈和印象主义者梵·高、高更、塞尚、修拉及其追随者和其他一些人的某些代表作品。在这次展览会上，马蒂斯与野兽派也象毕加索、勃拉克、立体主义艺术家、纳比派艺术家和雷东一样，得到很好的介绍。在这次展览会上，德国印象主义艺术家受到冷遇，而意大利未来主义艺术家则遭到拒绝。参加展出的雕塑家还包括欧洲的罗丹、马约尔、布朗库西、纳德尔曼、莱布鲁克以及美国的拉歇斯，尽管雕塑与绘画相比，一般说来代表作品要少得多。各种各样的美国绘画主宰了这次展出。

尽管对军械库展览的评价褒贬不一，其中还不乏尖刻的批评文章，但仍卖掉了一批数量相当可观的绘画与雕塑作品。这次展览会做了一些现代艺术原则的普及教育工作，并产生了一批人数虽少但影响颇大的新收藏家，其中包括奎因（John Quinn）、埃迪（Arthur Jerome Eddy）、阿伦斯堡（Walter Arensberg）、加勒廷（A. E. Gallatin）、布利斯（Lillie P. Bliss）和德赖尔（Katherine Dreier）。

回首往事，尽管八位艺术家的活动、斯蒂格利茨的活动、以及1913年的军械库展览是美国现代艺术史上的里程碑，但是，在1920年代和1930年代，却很难看到它们的持续影响。最值得提一提的还是这个相对来说人数较少，但包括了各种类型艺术家的小组。他们仍继续与巴黎、其次是德国和意大利的艺术发展保持接触，并继续追索一些新试验活动的片断。八位艺术家继续坚持他们的独特方向，新闻式地记述美国社会的景象。他们的作品或表现为戴维斯的浪漫人物，或格莱肯斯和其他人的印象主义绘画。

在受到斯蒂格利茨积极影响的美国艺术家中，哈特利（1877—1943）第一次世界大战前曾生活在德国，在那里他与马克和“青骑士”小组有所接触。回到美国后，他便从抽象转向了现实表现主义（realist-expressionist）的创作道路。马林（1870—1953）几乎一开始从事创作，便是一位水彩画家，甚至在巴黎住了五年之后，仍基本保持这一方向。他以一种独特而细腻的方式，运用立体派的小平面作画，从来没有放弃过主题。二十世纪第一批美国女画家之一、奥基夫（1887年生），在不同时期一直将简洁的建筑母题作为她的绘画主题。最有特色的是，她运用一种精微现实主义形式，把那些花卉与植物的细部，放大成具有美感和象征意义的形象，在基本保持客观对象实际形态的同时，赋予它们一种抽象形式。美国抽象艺术家中，最有趣的一位，大概要算达夫（1880—1946）了，他的绘画风格，摇摆于里德和雷东的抽象象征主义与德劳内的色盘之间。麦克唐纳-赖特（1890—1973）与他的同事拉塞尔（Morgan Russell）一道，创造了德劳内色彩抽象（color abstraction）的美国变体，他们称它为同步主义（Synchromism）。韦伯（1881—1961）大概是造诣最深的美国立体主义者。1920年代和1930年代，他放弃了立体主义，转向一种独特的、线性的、气氛朦胧的表现主义形式，他的作品常常取材于犹太传统场面。

如果有人试图在第一次世界大战后的美国绘画中，寻找与欧洲立体主义和抽象有关的重要倾向，最合适的大概要算通称为精确主义（precisionism）的运动。1917年左右，一批画家开始追求建筑的精确和表面上与立体主义有关的主题，并且常常反映出美国人所关心的正在发展的工业、机械、甚至平淡无味的建筑景象。这部分画家有希勒、德穆思、布鲁斯、香

伯格、以及稍晚些的奈尔斯·斯潘塞（Niles Spencer）和克劳福德。正如马林的早期水彩画可以归入这类绘画一样，奥基夫的某些建筑画也可以归于此类。意大利出生的未来主义者约瑟夫·斯太拉，将建筑画与立体主义的小平面、灿烂的光和色结合起来，形成一种美国风情的浪漫主义新气象。在两次世界大战之间，从精确主义中产生的、最独特、最有才华的美国画家，是斯图尔特·戴维斯。

由于难以捉摸的偶然原因，1915年以后，马塞尔·杜桑和毕卡比亚先后来到了纽约，一段时期内他们维持着一个小而独立的达达主义小组，大约六十年以后，这个小组在美国艺术界引起巨大的反响。正是在纽约，杜桑着手创作了《新娘甚至被光棍们剥光了衣服》（《大玻璃》，彩图132），并开始作为艺术品来收集现成物件。其中最令人反感的，是一个名为《喷泉》（见图483）的小便器、上面的署名为R.Mutt。这件作品曾遭到1917年纽约独立艺术家协会展览会的抵制。在美国的最初几年中，与杜桑结交的不仅有毕卡比亚，还有美国达达主义者和摄影师曼·雷。杜桑在纽约的出现，作为一个历史事件，是十分值得注意的，比起当时在一个国际性的高级文人学士和艺术收藏家小圈圈之外所产生的直接影响，那就更是如此了。

1930年代，美国艺术又从走向现代艺术形象的微小进步中倒退了回来。尽管如此，通过艺术教育、通过惠特尼美国艺术博物馆与所罗门·R·古根海姆博物馆这类机构的创建，以及展卖美术馆的发展和个人收藏的增加，人们对艺术上新生力量的认识却是广泛得多了（人们一定会记得，1930年代对于欧洲艺术来说，也是一个倒退时期，艺术家们放弃了曾标志着本世纪开端的一些探索活动）。在美国，世界范围的萧条与孤立倾向主宰了艺术鉴赏的标准。与欧洲的艺术鉴赏大不相同甚至完全相反，美国则强调作品的爱国意义。这些因素导致了对美国风情的新理解，如依阿华的玉米地和纽约的街道，也引出了反映萧条不景气现象的社会现实主义。本顿（Thomas Hart Benton）、柯里（John Steuart Curry）和伍德（Grant Wood）那类地方主义者，从早期美国风情画家斯隆和卢克斯那里脱胎出来，就好像在绘画领域里根本就不曾发生过现代运动这回事似的。马什（Reginald Marsh）的作品，展示了纽约的贫民窟；杰克·莱文（Jack Levine）用讥讽的笔调描绘政客与歹徒；而沙恩（Ben Shahn）则特别强调揭露社会制度、法律和政治上的弊病：这些作品为美国风情画增加了社会评论的色彩。本顿那样的地方主义者和沙恩这样的社会现实主义者，对现代主义发动了非常强有力的攻击。他们把现代主义看作外来的、危险的、病态的东西。1930年代末和1940年代的一个时期，写实的、易懂的题材大幅度增加，这大概是受到了官方政府资助的缘故。当时，"工业进步政府"当局制定的"联邦艺术计划"起了很大的作用，它曾计划帮助艺术家度过萧条期。"艺术计划"还发挥了巨大的影响，使得许多下一代先驱的艺术得以生存。一些1950年代杰出的抽象表现主义者如戈特利布、古斯顿和克莱因等人，在1930年代都曾为"艺术计划"创作过地方风景画或制作壁画。另外一些与社会现实主义或政治讽刺画有关的艺术家，特别是埃弗古德和格罗珀（William Gropper），在美国艺术革命的过程中，一直保持着他们的个人风格，这就是后来三十年间的基本特征。

一种严格精确的现实主义，一经萌发便出现于美国绘画界，并且似乎从未丧失过它的吸引力。尽管1950年代的抽象表现主义和1960年代的抽象色场绘画（abstract field painting）所代表的反对力量具有压倒优势，但是，这种强调描绘客观物体的趋势，还是继续发展，或者每隔一段时间便又卷土重来。因此，我们可以从埃金斯绘画中的自然描写，到斯隆、卢克斯和继他们之后的贝洛斯的作品，追索出一条

连贯的线索来。这些艺术家的传统一脉相承，从所谓的地方主义者和1930年代与1940年代的社会现实主义者，换一个角度看还应包括1960年代的波普艺术家和环境主义者（environmentalists）、最终发展到1970年代的照相写实主义者或严格聚焦的写实主义者（hardfocus realists）。也许我们可以说，就相当数量的艺术家而言，主题观念似乎一直存在，但是与二十世纪的许多欧洲国家相比，在美国这种观念好象更难以摆脱。在这几十年中，不可避免地要呈现出多种不同的主题形式，同时也得到了各种不同的强调。第一次与第二次世界大战之间，我们发现美国主题绘画（subject painting）受到立体主义与抽象设计（abstract design）的全面影响，尽管这种影响还很肤浅。美国精确主义者德穆斯和希勒，也像马林和费宁格一样，把他们的建筑风景扎根于立体主义的形式之中。伍德一边谴责立体主义和抽象，一边有意识地以一种不可能与立体主义和抽象划清界线的手法，组织他的画面与色块。本顿的壁画也是一样，它们具有精密计算出来的抽象结构，以这种结构强调着叙事的内容。

二十世纪的美国主题绘画，表现为多种形式，有对日常生活场面直截了当而又灵敏的记录，正如我们在索耶（Soyer）兄弟和毕晓普（Isabel Bishop）的作品以及马什半讽刺新闻作品中所看到的一样。最初以社会评论家、讽刺作家姿态出现的沙恩，发展了一种个人风格的干蛋彩画，创造出与欧洲超现实主义绘画有联系的效果。从表面上看，这是原始绘图法与灿烂的不调和色彩的结合。国吉康雄虽然有别于沙恩，但在他晚期显得有些刺目的彩色作品中，发展了类似广告的程式。他以独特的表现形式，细腻地描绘了人物与静物的无声世界。

命名为魔幻现实主义的超现实主义分支，在美国尤其普及，魔幻现实主义通过一种精微的写实技术，创造出魔幻的特征。魔幻现实主义有多种表现形式，不仅包括奥尔布赖特（Ivan Albright）的绘画，而且迪金森（Edwin Dickinson）浪漫而精细的作品和彼得·布卢姆（Petet Blume）奇异的画面，都有它的痕迹。

怀斯（Andrew Wyeth）一直是最受民众欢迎、最成功的美国画家之一，他经历过一系列风格上的盛衰。怀斯运用画风极为细腻的干蛋彩画技术，而且他的绘画主题只限于他的直接经历，如他的避暑地缅因的风光、他的朋友与家庭，怀斯向我们展现了孤独而怀乡的美国人的缩影。他以一种奇异的方式，将霍珀和伍德的画法与一种更明显的神秘形式结合在一起，这种形式正是科内尔（Joseph Cornell）所拿手的。

美国现代主义先驱

莫勒（1868—1932）
韦伯（1881—1961）
哈特利（1877—1943）

美国现代主义的先驱们，实践了各种风格，从野兽表现主义（fauve expressionism）到立体主义和抽象。莫勒专门研究表现主义的肖像画和立体主义的像画。

韦伯几乎从他的职业生涯之始，便从野兽派和立体主义中汲取教益，后来像其他一些美国先驱一样，他也转向浪漫表现主义形式。作于1915年的《中国餐馆》（彩图179）是他走向立体主义的一次最有气魄的尝试，但在视觉效果上，继续使用棋盘方格子图案，也表现出它与美国“乱真绘画”传统的联系。到第一次世界大战之末，这位艺术家放弃了立体主义，转向一种与夏加尔和苏丁有关的线性表现（linear expression）形式。

1912年哈特利（Marsden Hartley）在柏林发现了“青骑士”派。他作于1914年前后的德

国旗系列画，脱胎于立体主义或德劳内的奥弗斯主义抽象，但效果是不同的。它是哈特利给人印象最深刻的抽象作品。把这些画作为抽象作品来谈并不合适，因为尽管在这里哈特利分解并重新组织了画面，但仍然如实表现了德国旗的颜色和形象，以象征他在1914年的德国所看到的侵略战争的幽灵（《德国官员画像》，1914，彩图180）。从斯图尔特·戴维斯到约翰斯（Jasper Johns），他的系列画《旗》影响了许多富于探索精神的美国画家。

马林（1870—1953）

其它一些后来也得到斯谛格利茨介绍与鼓励的艺术家有马林、达夫和奥基夫，他们与哈特利、莫勒、韦伯大不相同，而且他们彼此也相去甚远。将这六位画家聚合在一起，可以看出现代艺术首次引入美国的各种途径，在他们身上反映了本世纪头四十年间，现代艺术的发展与倒退。

1905年到1911年，美国水彩画首席大师之一马林住在欧洲。他唯一的、然而又是极其丰富的源泉大约是塞尚的晚期水彩画。立体主义结构是贯穿他一生的支配力量，特别是德劳内和未来主义者的动势立体主义（dynamic cubism）。他的一些纽约绘画，记载着这座城市的前进步伐，就像德劳内有关埃菲尔铁塔的作品反映了巴黎的发展进程一样。在夏季，这位艺术家便描绘缅因海滨。作于1922年的《缅因岛》清楚地概括了他对自然与抽象、透视空间与立体主义空间、以及材料表现的探索研究。1920年代到1930年代，马林笔下的纽约，更加接近一种表现抽象（expressive abstraction）的形式，尽管主题依然总是明确清晰的。在1922年的《下曼哈顿》（从沃尔沃斯大厦顶部取得的构图》，彩图181）中，我们看到一幅建筑物爆炸的景象，其毁灭性的动力，似乎就是带有黄色星形中心的黑色太阳。

达夫（1880—1946）

1907年达夫放弃插图画家的职业去了巴黎，从此成为一位画家。他1910年的绘画作品（他自命为抽象作品），隐隐约约表现着建筑物或风景，残留着某种主题成份，但它们仍然像康定斯基当年的一些作品一样（达夫了解康定斯基的作品），接近非客观形象（non-objective image）。通过两年的学习，达夫似乎异乎寻常地全盘吸收了欧洲现代艺术的教程。

不久他便感到，还是需要重返到更加深入的具象，然而他毕生在追求大自然的精神力量而不是它的外部形式。与美国许多其他艺术家一样，1920年代欧洲超现实主义的出现也影响了达夫，但是他的幻想更接近里德的美国浪漫主义或雷东的象征主义。1930年代他的幻想意识达到登峰造极的地步，风景变形为怪物，他最喜爱的太阳和月亮的形象变形为库克罗普斯〔Cyclops，希腊神话中的独眼巨人〕的大眼睛；例如他作于1931年的作品《渡船沉没——牡蛎湾》。一直到1940年他开始探索几何抽象的时候，他的画风才有所变化。

甚至在达夫最抽象的作品，如1944年的《那个红的》（That Red One，彩图182）中，有机自然意识和他个人的幻想意识依然存在。在那幅画中，几何形状变形为宇宙空间中黑色的、死一般的太阳。

达夫的拼贴现在正在重新评价，这是达夫成就的一个方面，这些作品主要作于1920年代。达夫了解立体主义拼贴的发展与演变，但他的工作更接近十九世纪的美国民间艺术、“乱真绘画”以及达达的拼贴和装配。他了解第一次世界大战期间，纽约达达派艺术家马塞尔·杜桑、曼·雷和毕加索的活动。他本人的拼贴，从以一种民间艺术的装配方法，把自然要素（沙、贝壳、嫩枝和叶子）做成真实的风景，发展为讽刺性的贴纸。1925年的《钓鱼》（图

682)，由破碎的钓鱼杆和斜纹粗棉布的衬衫袖子装配而成。这件作品似乎更接近一种由十九世纪延续下来的美国传统，并且与很晚才出现的科内尔迷人的构成，以及奥登堡（Claes Oldenburg）的一些巨大衬衫和软构成有关。

奥基夫（1887 年生）

奥基夫不同于美国现代主义的其他大多数先驱，她所接受的训练完全是本土的，很难指出欧洲现代主义给了她哪些明确而直接的影响。从一开始，无论主题是纽约的摩天大楼、放得很大的花卉细部、漂白的牛头颅骨或骨盆、西部谷仓，还是生土建造的教堂，她的形象都具有线描的精确性。不知什么缘故，她的工作转向了抽象（《黑百合》，1926 年，图 683）。这种强烈聚焦的、特写的细部，也显示了由斯谛格利茨实践的正在发展的照相艺术的影响。

麦克唐纳—赖特（1890—1973）
拉塞尔（1886—1953）
布卢斯（1880—1937）
约瑟夫·斯太拉（1877—1946）

美国画家中，麦克唐纳—赖特和拉塞尔与法国立体主义和德劳内的奥弗斯主义关系最密切。他们两人 1910 年以前都在巴黎，并且都对舍夫勒尔和赫姆霍尔兹（Von Helmholtz）的色彩理论发生了兴趣。他们两个的运动称为同步主义（Synchromism）。尽管在美国艺术家中存在着激烈的竞争，并强烈地坚持要有独创性，但他们的抽象绘画或同步主义绘画，仍然接近德劳内和库普尔的奥弗斯主义，而且很可能正是受了他们的启发。几年中，同步主义创作了一批独特的抽象绘画作品，在这些作品中，艺术家探索了纯色彩的特性及其相互关系。麦克唐纳-赖特作于 1914 年的《光谱的抽象》（《组合 5》彩图 183），可以认为主要是受了德劳内的

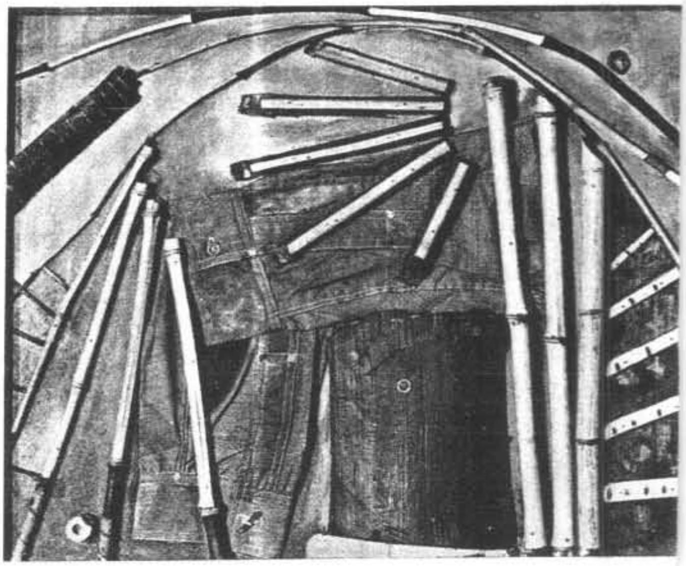


图 682　达夫《钓鱼》1925
拼贴　49.5×61 厘米　华盛顿特区　菲利普斯学院

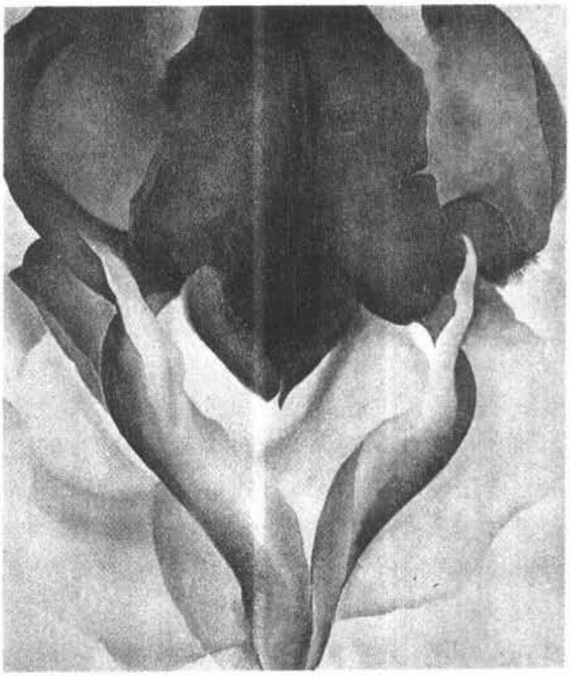


图 683　奥基夫《黑百合》1926
91.4×75.9 厘米　纽约　大都会艺术博物馆
艾尔弗雷德·斯谛格利茨收藏（1949）

色盘作品的影响，但是它具有一种生气、一种甚至有点过分的表现力，从而增添了作品的分离的量度。拉塞尔最庄重的纪念性作品《橙色的同步性：对于形式》(图684)，表现了他不那么奔放然而却较浓重的色彩处理，但他同样关心建立在彩色平面基础上的结构。1913年在慕尼黑和巴黎的伯恩海姆－约恩美术馆，1914年在纽约，都举办过同步主义艺术家的作品展览。

另一个与同步主义和奥弗斯主义有联系的美国艺术家是布卢斯。他曾与马蒂斯、德劳内同事。布卢斯醉心于创造那种“由于结构特征的缘故，四个面都可以欣赏的作品”。在《构图Ⅱ》(1916—17，彩图184)中，人们能够看到，在创造这样的结构时，他平涂颜料，运用表面无光泽的红、黄、紫和蓝色块，手法独特。在1920年代和1930年代，雕塑或建筑的概念，在他的绘画中变得更加明晰，因为他把三度的几何形状置于一个有限的范围内，尽管这个范围可以明确认为是能向空间扩展的（《绘画》，1930，图685)。由平涂和硬边色块组合而成的三度几何体，被设计为强调复合视点的造型。其他美国画家，如香伯格、达斯堡(Andrew Dasburg)和本顿，也曾在同步主义绘画形式上一试身手。但到第一次世界大战结束的时候，这一运动基本上也不复存在了，除了布卢斯和拉塞尔以外，卷入这一运动的大多数艺术家，正回复到人物造型的领域中去。

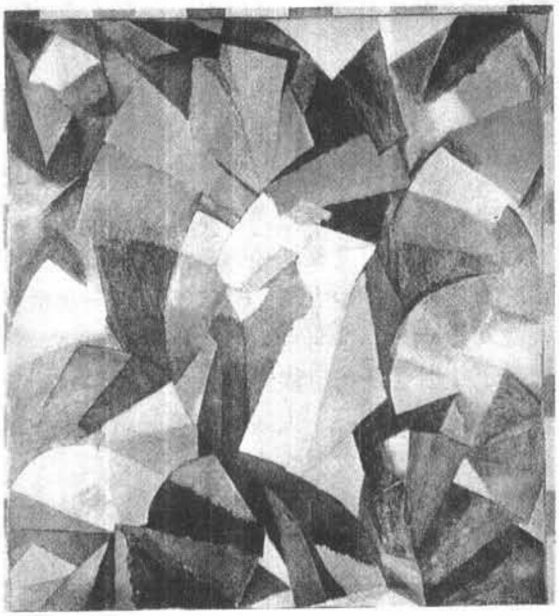


图684　拉塞尔《橙色的同步性：对形式》　1913—14
342.9×312.4厘米　纽约　布法罗　奥尔布赖特－诺克斯艺术馆　西摩·H·诺克斯赠

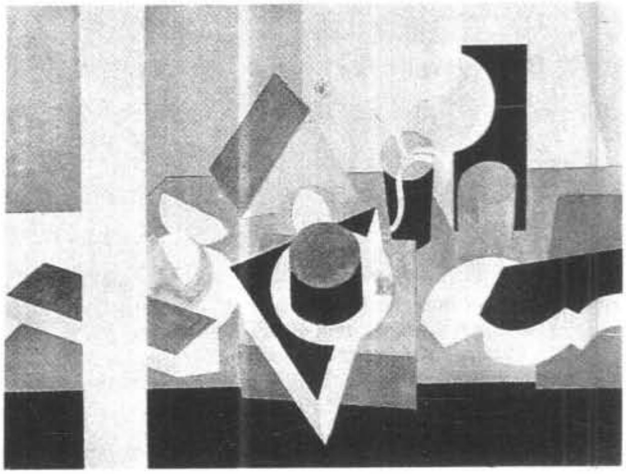


图685　布卢斯《绘画》1930
88.9×116.2厘米　纽约　惠特尼美国艺术博物馆

在将欧洲现代主义的特有风貌带入美国的艺术家中，约瑟夫·斯太拉大概是最出众的一个。斯太拉出生于意大利，1902年来到美国；1909年到1912年期间他逗留于法国和意大利。斯太拉从意大利的未来主义中找到了特殊的灵感，并花了许多年的时间创作了一批作品，就其线性动势及色彩的辉煌而言，完全可与波丘尼和塞韦里尼的作品媲美。对于意大利未来主义者来说，二十世纪早期的美国，是一个浪漫的理想楷模，是一个能量激增、充满未开发的新领域和工业迅速发展，而且遍地都是机会的世界。斯太拉将这种浪漫的热情，倾注于他

对纽约的解说。他的名作是关于布鲁克林桥(Brooklyn Bridge)的几幅叙事画，那座美丽的结构已经成了纽约的象征。最早的一幅叙事画(1917—1918，图686)，是最显而易见的未来派作品，表现在它几何线性图案的动势感、发光的色彩，以及视点千变万化的转换与交织。它的效果也反映了电影技术的影响，当时这种技术正达到初步成熟的阶段。

军械库展览

1913年2月17日到3月15日，在纽约第69团军械库举行了现代艺术国际展览会，这是美国现代艺术运动中头等重要的事件。这个展览会轰动一时，当来自外界的压力(最初是赞誉)广泛笼罩了这次展出的时候，它遭到了评论家和美国艺术家的猛烈抨击。正像那些立体主义艺术家一样，马蒂斯也被单独剔出来承受辱骂。杜桑的《下楼梯的裸女》被认为是"木瓦工厂里的一场爆炸"。它得到"一种引起公愤的成功"。

由于这场论战，估计有七万五千人次参观了展览会。在芝加哥，艺术学院展出了欧洲部分和美国部分近一半的作品，画廊中人头攒攒，参观者近二十万人。在这里，受到教员怂恿的艺术学院学生，烧毁了马蒂斯和布朗库西的模拟像。波士顿的科普利大厅，也展出了大约250件欧洲部分的作品，那里的反响不甚强烈。

无论用什么样的标准衡量，军械库展览都堪称为非凡的成就。参加展出的美国艺术家中，尽管不少人身陷困境消声匿迹了，但是，被认作现代主义先驱的，仍大有人在。欧洲部分极为完整，只有意大利未来主义者被排斥在外，这大概是由于他们坚持要作为一个团体参加展出的缘故。德国表现主义遭到了怠慢，但康定斯基、凯尔希纳和其他一、两个人除外。

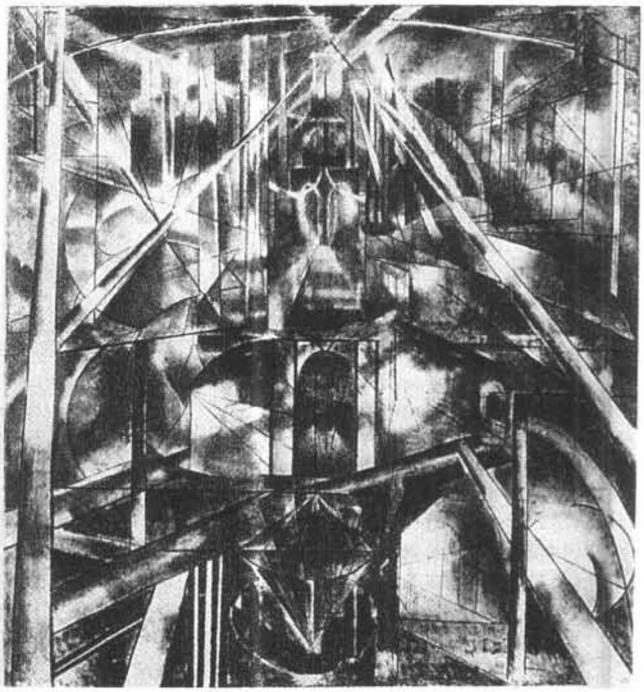


图686 约瑟夫·斯太拉《布鲁克林桥》 1917—18 213.4×193厘米 康涅狄格 纽黑文 耶鲁大学 艺术馆 未名协会赠

另一方面，进步的法兰西绘画和雕塑，不仅内容丰富，而且质量也高。

后来三十年的时间，也未能平息这一强烈的冲击，但是美国艺术和艺术收藏界几乎立即就产生了变化的迹象。经营现代绘画和现代雕塑的新美术馆开始出现。尽管不久第一次世界大战就打断了美国与欧洲间的交往，但是，在数量上比以往任何时候更多的美国艺术家，受到鼓励去欧洲学习。美国博物馆开始购买和展出法国现代艺术大师的名作。

军械库展览冲击了美国艺术家，这是毫无疑问的，然而很难测定它所展出的欧洲艺术，究竟产生了哪些即时而直接的影响。问题就是这次展出是对整整一个世纪所有现代艺术的概览，而且重点放在老一代大师塞尚、雷顿、卢梭、高更和梵·高身上。当时在法国占主导地位的新风格——立体主义，还不如野兽主义引

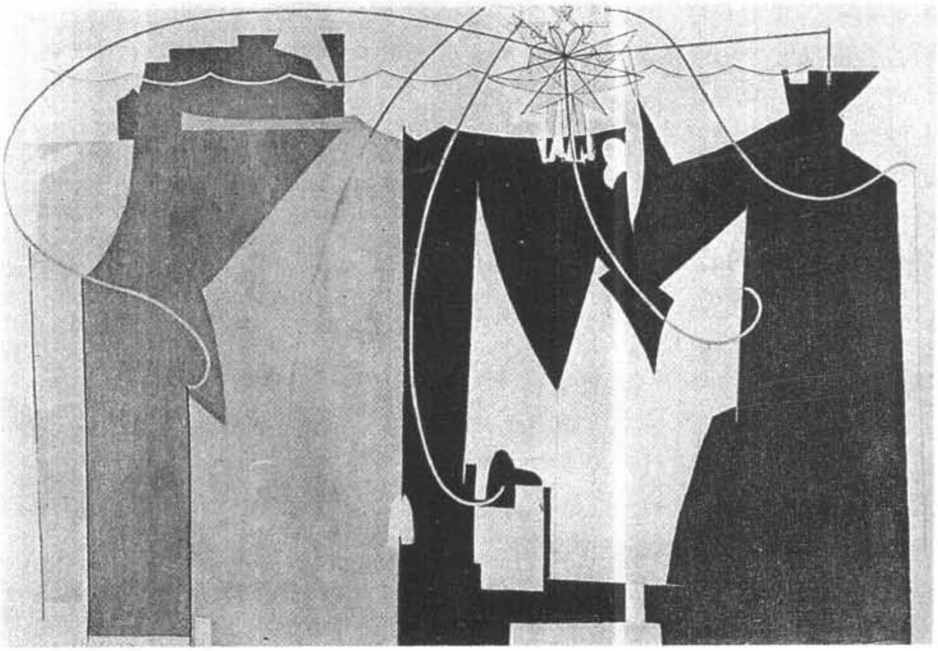


图 687
曼·雷
《走索演员以自己的影子为伴》 1916
132.1×186.4 厘米
纽约 现代艺术博物馆
G·戴维·托玛斯赠

人注目，而野兽主义却已成了历史的陈迹。当时立体主义正由分析阶段向综合阶段演变，而在美国人中，实际上还看不到分析立体主义的迹象。另外，几乎所有与立体主义、奥弗斯主义或未来主义有关的美国人，在军械库展览之前，都曾在欧洲学习过。马塞尔·杜桑在美国，本来是由于第一次世界大战所致，但是由于在军械库画展上的成功，他得到了特殊的鼓舞。正如已经指出的那样，与毕卡比亚及年轻的美国画家曼·雷一道，杜桑成了国际达达主义纽约支派的中心人物，并且从此以后，一直是美国艺术界的一支重要力量。曼·雷大概由于与杜桑和毕卡比亚的关系，战时在纽约独自发展了一种很有独创性、很有权威性的综合立体主义 (Synthetic Cubism) 形式（《走索演员以自己的影子为伴》，1916，图 687）。

精确主义者

1920 年代，被命名为精确主义运动的新精神，是美国艺术界最值得注意的事件。这个运动还贴有立体主义的现实主义 (cubist-realism) 或立体现实主义 (cubo-realism) 的标签，精确主义者们有时也被不适当地说成是洁白无瑕的。所有这些标签适用于这样一种艺术：即它的基础是现实主义的，但又受到这种或那种来源于立体主义的几何简化的控制。精确主义者的倾向，在讨论奥基夫的时候已经进行了提示，她与希勒一道，也是搞精确主义程式的中心人物。就像在这几位艺术家以及德穆斯、克劳福德和奈尔斯·斯潘塞的作品中所看到的那样，精确主义基本上是一种讲究精确、通常如照相般地追求真实的艺术，对细部的删减导致产生了抽象的效果。

1920 年代末以后，奥基夫的绘画主要表现一些有机生物，如加以极端特写的花卉与植物形式。她也创作一些应景的、有时带有浪漫色彩的建筑主题画。希勒和德穆斯偏爱建筑风景画，希勒还喜爱机械形式。带有达达主义或超现实

主义格调的机械形式，也是香柏格最喜爱的主题。香柏格大概是最接近杜桑圈子的人。一些精确主义者经常在收藏家阿伦斯堡的公寓里，与纽约达达主义成员们聚会，彻底讨论艺术和世界的状况。

希勒(1883—1965)

希勒的《教堂街"EL"》(1922，图688)，就严谨性和对细部的排斥而言，比立体主义绘画更接近几何抽象。与立体主义绘画相比，这里根本没有建筑的变形、转换视野或多重视野，有的只是对细部的高度精选——光与影的任意图案，再以平涂的色彩将其变态为抽象图案。希勒将这种手法运用于工厂场景和特写机械的绘画作品中，以象征对发展中的工业世界的赞美，他本人的起居室习作，表达了同样的态度。

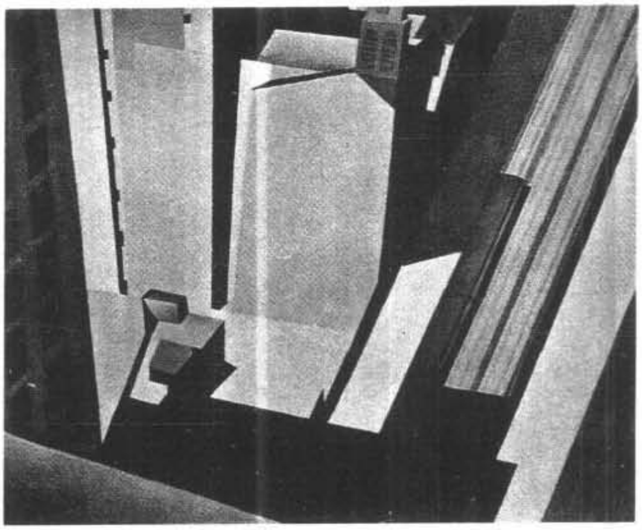


图688 希勒《教堂街"EL"》 1922
40.6×47厘米 费城 厄尔·霍特尔女士藏

德穆斯(1883—1935)

宾夕法尼亚人德穆斯，是第一代精确主义者中第三位重要人物。他的开拓性作品，最接近法国立体主义。他第一批成熟作品，是书刊插图和一些舞蹈演员、杂技演员以及花卉与植物形式的富于想象力的习作。既自由又有机的处理手法，在形式上构成了精确主义风格的另一个极端。1917年完成于百慕大群岛的一批水彩画，使用了画面穿插和面面转换的手法，并带出了多重视野的意思。德穆斯开始着手进行有关抽象力线的实验，即使与意大利未来主义者或费宁格创作的线条相比，德穆斯的实践也毫不逊色(《百慕大第二号——双桅帆船》，1917，图689)。在晚期作品中，德穆斯继续深入研究隐喻着美国社会的抽象或象征含意，这一实践影响了后来的青年艺术家。德穆斯还对建筑物上和沿高速公路的广告牌发生了兴趣，不是将它们看作美国风景中的瑕疵，而是看作具有某种自身抽象美的形象(图690)。这一时期，他还创作了一系列由形象、单词和字母组成的与朋友们的形象有联系的肖像招贴画。1928年的《我看到了金制的数字5》(彩图185)，是给诗人卡洛斯·威廉斯的献礼，事实上，它是以威廉斯的诗《伟大的数字》为蓝本的，但画家也做了贡献：在雨中/与光里/我看到了数字5/金制的/在一个红色的/救火车/行驶的/紧张/未受注意的/铿锵作响/警笛呼啸/车轮辘辘/碾过黑暗的城市。

很明显，这幅画多次涉及到威廉斯。好多个金色的5，由中心向外辐射，具有一种未来主义动势感；建筑物斜在空中，彩色的光线扫过中景和近景，将透视的退缩与图画的平面联系在一起。尽管德穆斯的艺术生涯不长，但是在与精确主义有关的画家中，就创作途径而言，他可能是最有才华、最全面的一个，而且他还展望并影响了另一代神密现实主义者和波普艺术家。出现于1920年代的重要美国艺术家斯图尔特·戴维斯感激地承认，他曾受益于德穆斯。今天，印第安纳(Robert Indiana)和约瑟夫·约翰斯画了以5为主题的各种变体画，

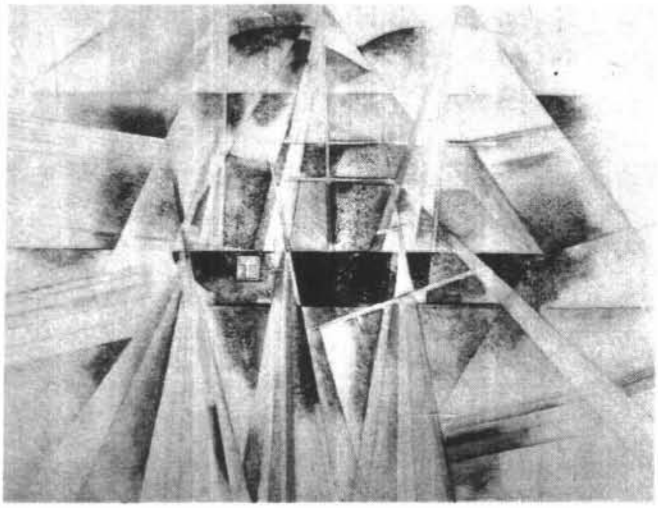


图 689　德穆斯《百慕大第二号——双桅帆船》1917　水彩　25.4×35.2 厘米　纽约　大都会艺术博物馆　艾尔弗雷德·斯谛格利茨藏(1949)

作为向德穆斯的献礼。

香伯格(1882—1918)

持精确主义态度的天才人物中，直到今天仍遭轻视的一个十分有趣的人物，就是香伯格。1918 年的流行性感冒结束了他的艺术生涯。香伯格曾参予研究机械肖像画（图 691），这一工作与杜桑和毕卡比亚有关系（见图 479，480）。虽然他很接近杜桑和纽约达达，但他的机械绘画却似乎并不带有幻想和讽刺的情调。更确切地说，像希勒一样，香伯格的作品表达了对机械美和机械精确的赞美。雕塑作品《上帝》(1918，图 692）是个例外，这是一个装倒了的卫生管道阀，它卓越地展示了四十年后的装配艺术和废品艺术（junk art)。



图 690　德穆斯　《建筑物，兰开斯特》　1930　在构图板上的油画　纽约　惠特尼美国艺术博物馆　无名氏赠

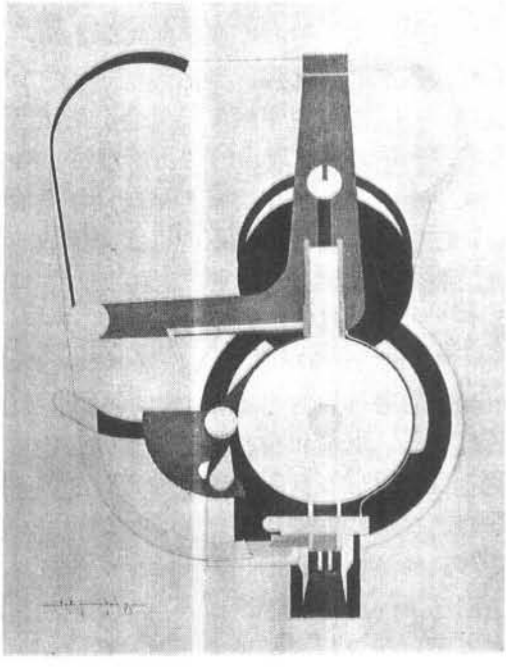


图 691　香伯格《机器》　1916　76.5×57.8 厘米　康涅狄格　纽黑文耶鲁大学艺术馆　未名协会藏　凯瑟林·S·德赖尔遗赠



图 692 香伯格《上帝》 1918
小盒子和卫生管道阀 高 26.7 厘米费城艺术博物馆 路易斯和沃尔特·阿伦斯堡收藏

斯图尔特·戴维斯（1894—1964）

斯图尔特·戴维斯是两次世界大战间最重要的美国画家。他的职业生涯实际上跨越了美国现代艺术的全过程。当他还是一名学生的时候，就在 1913 年的军械库展览会上展出了 5 幅水彩画，并为那次展出的经历所倾倒。他 1920 年代早期的拼贴画和绘画，是对日常生活的洞察，这种洞察是以他自己的方式来完成的，但也仍然是十九世纪美国的“乱真”和 1960 年代波普艺术间的过渡（图 693）。

在 1927—1928 年的《打蛋器》系列画中，他试图彻底排除对自然界的幻想残余，反复地画打蛋器、电扇和橡胶手套，直到这些东西在他心目中只留下色彩、线条和形状的关系（图 694）。在这些抽象作品之后，他创作了一系列较写实的城市风景画，这是 1928—1929 年间他访问巴黎的成果。整个 1930 年代，他的作品一直继续保持着写实与抽象间的对话，例如《房屋与街道》(图 695)。这是分割构图的早期代表作之一，画中视点在左右之间转换，使人联想起动画片的画面，作品将同时并置的视觉和连续视觉合乎逻辑地联系起来。他继续使具有几何抽象组织的物体相互作用，如果分开这些画面，都有它们各自的明确定义；他的色彩变得更加鲜明，而且通过更小的、更不规则和更加对比的色块形状，使得画面的复杂性大为增加，提高了作品的速度、运动感、欢快的韵律和节拍。

1940 年代的两幅作品，可以算是这些试验的高潮，这两幅画是 1940 年的《来自罗克波特的报告》和 1945—1951 年的《柔美的垫》。《来自罗克波特的报告》虽然比他 1930 年代的大多数绘画作品更为抽象，但还是包括了一些可以辨认的片断，如建筑物和气泵。色彩和直线透视使这幅作品获得一种强烈的深度感，但主要的色块又重新肯定了画的表面。参差不齐的抽象色块和线条使画面扭曲、震荡；置景象于强烈而奇幻的动势之中的构图要素，把美国爵士音乐速度转变为和谐与不和谐的抽象色彩。

在 1940 年代末期，戴维斯创作了一系列小型绘画作品，这些作品除了使用系列标题 Pad〔垫〕、Max〔马克斯〕或满画面标题以外，排除了所有具象的或能引起联想的要素，而且，他使用抽象要素的范围很广，从最严格的纯粹主义的垂直水平几何形式，一直到强烈的表现主义形式。1945 年到 1951 年期间，戴维斯时断时续地创作着《柔美的垫》(图 696)，在这幅作品中，他将一些抽象的草图发展为一幅纪念性的构图，这是他 1940 年代最复杂和最重要的成就。

戴维斯的绘画作品收入了一些单字，由于这些单字的抽象与象征意义的强烈吸引，1950 年代他不可避免地去创作这类绘画，如 1950 年的《小型的大静物》，在这幅作品中，单字构成了整幅绘画。在这位艺术家对主题性质、画面、以及作为绘画要素的单字的探索中，这幅作品

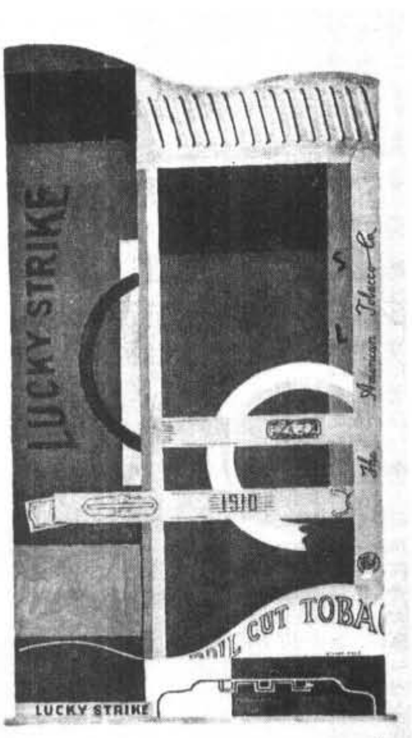
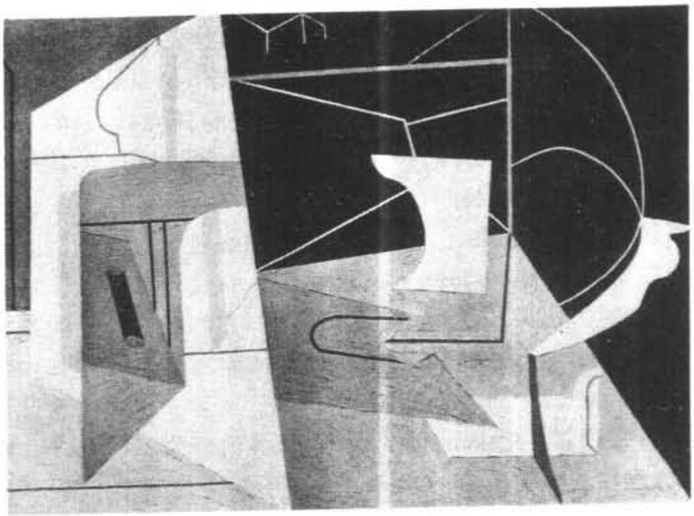
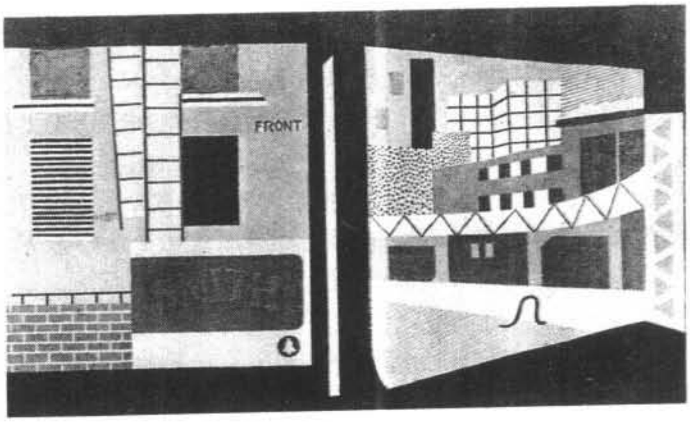


图 693　斯图尔特·戴维斯《幸运的一击》
1921　84.5×45.7厘米　纽约
现代艺术博物馆







右上图 694　斯图尔特·戴维斯（《打蛋器1号》《抽象》）1927
68.6×97.2厘米　华盛顿特区
菲利普斯收藏

右中图 695　斯图尔特·戴维斯《房屋与街道》　1931
66×107.3厘米　纽约　惠特尼美国艺术博物馆

右下图 696　斯图卡特·戴维斯《柔美的垫》
1945—51
66×107.3厘米　纽约　米尔顿·洛温撒尔夫妇藏

连同后来关于这个主题的别种不同的作品一道，构成了一个重要的新篇章。

在1952年作的绘画《在拉帕波特的狂喜》(彩图186)中，押头韵和俚语性的标题再次侵犯了这幅真实的绘画作品，不连贯的字母像一条新闻公告在作品下部闪现。统一的底色上衬托关红、蓝、黑等大片色块，这幅作品的底子采用绿色，大多数的色形是平铺安排的，整幅绘画趋近于戴维斯在1950年代探索总体满布图案(the over—all pattern)的一些作品。画面上用了一系列富有特征的创造性形状，显得非常活跃，这些形状有撕裂的S形或8字形条带，有漂浮的白色圆环或矩形，也有X形或星形的碎片，它们产生了有方向的冲击作用。以相互间的精确几何关系建立的十字形、矩形和方块，重申了整体画面的矩形形状，并再现了它的度(degree)，在这里，深度是靠平涂、重叠的色彩平面取得的。

如果说，现代艺术家在运用绘画标题方面，已经有人能象斯图尔特·戴维斯那样既有想象力又有结构性的话，这样的艺术家也是极为鲜见的。戴维斯运用字母、单字、短语、或许还有绘画的情绪和速度，为抽象绘画增加了另一种量度。

1954年作的《殖民地的立体主义》(彩图187)，是戴维斯完成的最大、最简炼和最强有力的组合之一。这幅画所用色彩有限，连锁在一起的平面从建筑学的角度来说，彼此对立，相互推拉，形成极其紧张的关系。除了一些不规则的圆环形状和不显眼的签名笔迹外，所有的色块都具有一种棱角分明的直线规律。字母单字或短语也都被去掉了，只剩下艺术家自己的签名。正是在这幅作品中，戴维斯显然重新考虑了立体主义的某些信条。但是拿这幅画同毕加索、莱歇或随便哪位欧洲立体主义画家的作品相比，都可以看出戴维斯是如何从立体主义要素中完整地创造出他自己的天地的《布里普斯和伊夫斯》(Blips and Ifs，1963—1964)，彩图188)，是最后完成的一幅作品，从最高意义上说，这幅画概括了他对形式和主题的看法。他晚期作品中最大的一幅画，是1961年作的《标准商标》，它具有从纤弱的早期作品中放大的细部特征。在这里我们可以看到艺术家对单字、抽象形式和支配画面的象征符号的最终研究。单字的片断增强了它们非联想性的抽象写实性。色形和有韵律的条带的运动，经过简化达到一种雄伟的尺度，其中各种要素的凝缩加强了爆发性的紧张状态。

斯图尔特·戴维斯几乎可以说是二十世纪独一无二的美国先驱，他的作品已经超越了风格、运动或时尚的任何变革。甚至在1950年代，他仍然继续受到最勇于探索的新一代艺术家的敬重和钦佩。随着波普艺术和其它重新探寻主题的企图出现，他的绘画作品在现代美国艺术史上已经有了新的意义。

奈尔斯·斯潘塞（1893—1952）
克劳福德（1906年生）

在斯潘塞的早期作品中，对于精确主义的独特应用表现得十分明显，他运用契里柯的手法，使作品的情调时而浪漫时而忧郁。经过1930年代，他的绘画作品有时更明确地表现为具象，但情调的深度依然如故，抽象的结构有力而清晰。斯潘塞运用1920年代毕加索的综合立体主义手法，在他的后期作品中，把文艺复兴时期的透视空间和现代的立体主义空间结合起来，创造出一种紧密交错的都市形象结构。1951年作的《在费尔蒙特》(彩图189)，是他去世前不久完成的一幅强有力的油画。这是一幅前景上浓密地聚集着工厂建筑的虫瞰图，画面由色彩暗淡的大块平面组成。作品给人留下厚重而有力的印象，整个画面由于缺乏人类存在的任何痕迹而更加令人不安。

最成功地把精确主义传统发扬光大直至今天的艺术家是克劳福德。他作于1939年的《海

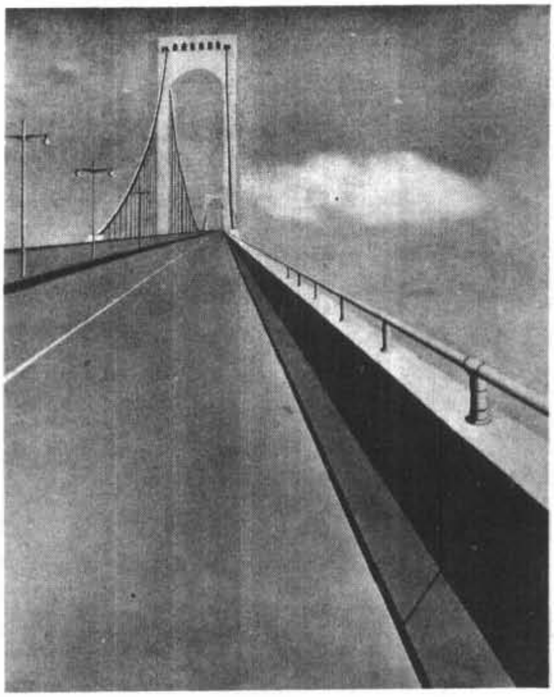
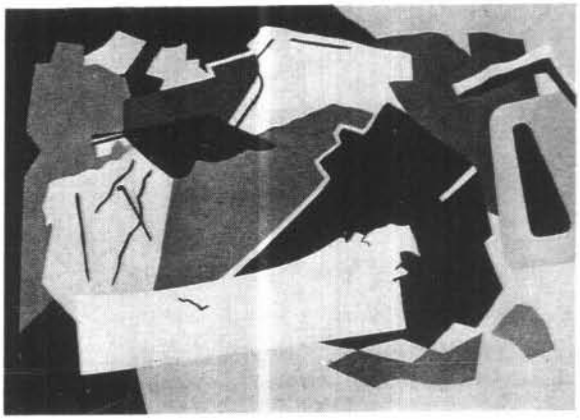


图 697 克劳福德《白石桥》 1939
101.6×81.3 厘米 纽约 罗彻斯特大学的纪念艺术馆 马里恩·斯特拉顿·古尔德基金（1951）

外公路》和《白石桥》（图 697），使一种独特的处理方式变得明显了，它涉及到一种线性的透视与平涂的两度色块相结合的极端形式。第二次世界大战期间，克劳福德在空军服役，并于 1946 年被派去掩护在比基尼岛的原子弹爆炸。《比基尼岛视察之行》（1946，图 698）中，交错不齐的撕裂形状，在一片黄与蓝稳定色块的封闭底子上震动，并使它们悬浮起来。画面上，抽动的黑线加速了作品的节奏，同时有助于建立尺度感。虽然这幅画有一些独特的视觉印象为基础。如天空与海洋绚丽的蓝色、眩目的爆炸光、扭绞的钢索和金属的碎片等等，但它确实不是一幅主题画。可畏的能量、甚至爆炸本身的美，勿宁说是对破坏含义的反映。后来，他重新使用那一套以蓝和白为主的色彩，并重新运用悬浮的几何造型结构。克劳福德的绘画，

图 698 克劳福德《比基尼岛视察之行》 1946
61×86.4 厘米 纽约。迈伦·A·明斯科夫夫妇藏



几乎无一例外都以对实际情形的观察所得的印象为基础，把感情的反应变成了象征符号。

1930 年代：现实主义、社会现实主义和地方主义

1930 年代是美国政治和艺术史上萧条、反动和孤立的十年。那些曾经是第一批革命者的现实主义艺术家们，现在代替了学院派，成为保守主义的卫道士，与现代主义进行斗争。现实主义的第二个高潮，更加强调作品要表达对美国的信仰和忠诚，不管这些作品是对美国政治经济体制的辛辣攻击（这一体制已经造成了极端萧条的惨状）；还是对美国农业沙文主义的歌功颂德（实际上这个农业的美国正在日益衰落）。艺术反映了独立主义精神，第一次世界大战后，这种精神极大地左右了美国人的思想和行动，成了一种有社会意识的、民族主义的和地方主义的精神。

从产生艺术的角度看，1930年代似乎是美国历史上一个暗淡而倒退的时期。这十年中的决定性事件，是美国政府实施了“联邦艺术计划”。的确，这是一付催化剂，它的意义甚至超过了军械库展览，它使许多重要的美国画家得以幸存。若不是由于这个计划方案，战后美国有相当大一部分创立了新艺术的青年艺术家，就不可能有机会崭露头角。

然而，这十年毕竟标志着美国现代艺术的缓和阶段，尽管存在着许多有才华的艺术家，而且在美国艺坛上也出现了许多有趣的倾向，但是这些事都超出了本书所讨论的范围。美国风情画家、社会现实主义者和地方主义者也可以说是一些有才华的艺术家。无论这些人的素质与品德如何，从本质上说，他们的活动（几乎没有创新的或试验性的）与现代艺术的演变无关。不过，还是需要概括地介绍几位艺术家，因为无论他们本人还是他们的作品，都影响了那些推进现代艺术发展的青年艺术家。



图699
沙恩
《萨科和万泽蒂的受难》
1932—32?
画布上蛋彩
214.6×121.9厘米
纽约　惠特尼
美国艺术博物馆
伊迪丝和米尔顿·
洛温撒尔藏



图700　奥尔布赖特《可怜的房间——没有时间、没有尽头、没有今天、没有昨天、没有明天，只有永恒、永恒、没有尽头的永恒》　1941始　121.9×94厘米　芝加哥艺术学院　自依万·奥尔布赖的收藏中永久借用

沙恩（1898—1969）
霍珀（1882—1967）
奥尔布赖特（生于1897年）

在与社会现实主义有关的艺术家中，沙恩是一位主要人物，他的作品建立在表现主义、天真艺术和立体主义平面移位的基础上。1930年代早期，取材于臭名昭著的“萨科（Sacco）与万泽蒂（Vanzetti）事件”（萨科，1891—1927），居于美国的意大利无政府主义者，被控与万泽蒂同谋杀人而被处死）的绘画作品，使沙恩得到认可。这些作品，强烈谴责了判处那

两位无政府主义者死刑的美国法律体制（图699）。

1906年到1910年之间，霍珀曾经长期访问法国，虽然当时正是野兽主义爆发、立体主义兴起之际，但他似乎并未受任何运动的影响。霍珀很早就开始描述浪漫现实主义的基本主题——孤立的住宅和“过夜经济旅店”中的孤独者。霍珀对主题所持态度以及他的风格，都形成于1920年代，此后几乎再没有什么变化。作于1930年的《星期日清晨》（彩图190），是他最优秀的作品之一。在这幅画中，店铺在下，沉闷的公寓在上，成排的建筑物重复而紧凑，从一端到另一端充满了整幅画面，只有狭窄矩形的蓝天和前景上凄凉的街道例外。因此，这幅画的组织手法是纯造型的垂直水平手法。不过它的形式及面貌，仅仅表达了一种孤独的情调，就好像将契里柯的“意大利广场”变成了一个美国的地方小镇。

霍珀绘画的主要效果得自他对光的敏感性，如黎明或黄昏的光；渗入旅店客房或办公室的凄凉的光；便餐柜台上在黑暗环境中孤立而又鲜艳夺目的光。

奥布尔赖特是一位类型很不相同的表现主义者或现实表现主义者，他终生定居芝加哥。奥尔布赖特是产生于美国社会背景的、最独特最难以理解的天才人物之一。他一直致力于精微现实主义的静物和人物，他创作的形象变得强烈而令人反感，但就其展现人物及其环境的可怕崩溃而言，又是很有效的。1941年以后，奥尔布赖特尽管也完成了其它一些独特作品，但一直在创作一幅画，题为《可怜的房间——没有时间、没有尽头、没有今天、没有昨天、没有明天，只有永恒、永恒、没有尽头的永恒》（于1941年开始创作，图700）。透过破碎的窗扉望过去，零乱不堪的破旧物件，构成了维多利亚式的颓废场面。奥尔布赖特这位画家，不能归入或联系到任何运动中去，除非按照一般看法，将他归入神秘现实主义。就这幅特殊绘画以及赖以产生的实际环境（这个环境的确是作品的一部分）来看，奥尔布赖特走在一些新思想的前面，他预示了一些后来由新现实主义者和其它一些派别，如偶发艺术或环境艺术，所涉及的艺术作品的问题。

墨西哥

里韦罗（1886—1957）
奥罗兹科（1883—1949）
西盖罗斯（1896—1974）

对美国画家特别有影响的是墨西哥壁画家里韦罗和奥罗兹科（尽管从现代主义的角度看未必如此）。里韦罗从1909年到1921年一直在欧洲学习和生活，并且与立体主义有关联（图701）。1920年代，他从墨西哥政府那里接受了一批重要委托项目——纪念性壁画。这是他背离现代运动，转入创造一种民族形式的墨西哥风格的尝试阶段，以反映墨西哥的历史和墨西哥革命的社会主义精神。

奥罗兹科在墨西哥城接受了他的职业训练，与里韦罗相比，也许墨西哥印第安传统对他的影响甚至更强烈一些。1930年代他在美国也获得了一批重要的壁画委托项目，其中新罕布什尔州汉诺佛的达特默思学院（Dartmouth College）的壁画尤其值得注意。从1932年到1934年，他在这所学院的贝克图书馆（Baker Library）里创作了一幅概括美洲历史的壁画。这幅壁画以克特查尔教特尔（Quetzalcaatl）的故事开头，继而是西班牙人的到来、天主教会，最后以机器时代的自我毁灭作结束。画面上被剥夺了自由的耶稣基督正在毁掉自己的十字架，这个拜占廷味十足的形象使结尾达到了高潮（图702）。

墨西哥壁画三巨匠中的第三个人西盖罗斯

对美国壁画家的直接影响较小，因为他不太著名。1937年作的《尖叫的回声》（图703），显示出他在绘画上强有力的进取之势。西盖罗斯曾因搞政治活动而被送进监狱，1960年代获释，随即开始着手实施有关他在墨西哥城生活的最雄心勃勃的壁画计划。

墨西哥壁画家与美国艺术家走了同一条路，部分是因为他们都代表了壁画中的一个富有生机的传统；部分是因为他们的壁画都是一种社会反抗的艺术，对美国的左翼具有明显的感染力。



图701　里韦罗《杰克斯·利普希茨》（一个青年的肖像）　1914　65.1×54.9厘米　纽约　现代艺术博物馆　T·凯茨比·琼斯赠



图702　奥罗科兹《精神的现代变异》　1932—34　壁画　第14图　新罕布什尔　汉诺威　达特莫斯学院　达特莫斯学院董事会藏



图703　西盖罗斯《尖叫的回声》　1937　121.9×91厘米　纽约　现代艺术博物馆　爱德华·M·M·沃伯格赠

走向抽象艺术

1930年代，现代主义，尤其是立体主义和抽象，似乎被迫转入了地下，尽管"联邦艺术计划"确实在扶持许多比较富于探索精神的艺术家。待到战后，播下的种子发了芽，在新艺术和建筑创作方面，美国从狭隘追随者的地位上升为真正的合作者。

当美国艺术家在"联邦艺术计划"指导下开始接受壁画委托项目时，他们几乎普遍在技术上没有经验，手边也基本上没什么指导方针。一部分人又回到文艺复兴中寻找启示，另一部分人，如戈尔基、孔宁、古斯顿和布鲁克斯，则利用这次机会大规模地探索立体主义或抽象的各个方面。"联邦艺术计划"导致产生了有深远意义的墙壁绘画作品，除了斯图尔特·戴维斯创作的那几幅以外，均出自相对来说还不大为人知晓的艺术家之手，如戈尔基、古斯顿、布鲁克斯和迪勒（Burgoyne Diller）。

1930年代，雕塑同绘画方面一样，虽然学院派占有优势而进步艺术家处境孤立，但一批雕塑家还是在涌现出来，他们中的一部分人在第二次世界大战末注定要改变美国雕塑的面貌。考尔德是一位在1930年代就有所建树的艺术家兼雕塑家，但从当时的情况看，他更像欧洲艺术家而不是美国艺术家（见〔382〕页）。战前，他在国际上已是非常知名的美国雕塑家，而现在依然如此。他的影响不断增长，尽管直到1945年以后，他的影响才在美国构成主义雕塑领域十分明显地显示出来。

其他一些1930年代就初露头角，但主要成就建立于1945年以后的雕塑家是：纳基安（Reuben Nakian）、科内尔、利普顿（Seymour Lipton）、黑格（Raoul Hague）、戴维·史密斯（David Smith）和罗斯扎克（Theodore Roszak）。这些人和其他一些人一道，都是创造1950年代新美国雕塑的雕塑家。如今，在他们当中戴维·史密斯的影响扩展到了世界范围。

1920年代和1930年代的其它一些事件和发展、同样也打开了通向未来之路。在1920年，画家和收藏家德赖尔（Katherine Dreier）接受了马塞尔·杜桑的意见，组织了未名协会（Socjétè Anonyme），目的是为了购买并展出最先进的欧洲和美国艺术的代表作。协会不仅举办展览，而且还安排演讲和专题讨论会。另一位画家兼收藏家加勒廷（A. E. Gallatin），在1927年把他私人的现代艺术收藏品，放在纽约大学"生动艺术美术馆"陈列，这个展览展出了十五年。（这批收藏品现在费城博物馆与更重要的阿伦斯堡的收藏品放在一起，其中包括布朗库西、勃拉克、塞尚、康定斯基、克利、莱歇、马蒂斯、米罗、蒙德里安和许多其他艺术家的代表作）。实际上，生动艺术美术馆成了建于纽约城或世界各地的第一家永久收藏现代艺术品的专业美术馆。随之，在1979年现代艺术博物馆（Museum of Moderm Art）创立了，这家博物馆最初举办的一系列展览的高潮，是1936年的两次历史性展出：《立体主义与抽象艺术》和《幻想艺术、达达主义、超现实主义》。1935年惠特尼博物馆举办了它的第一个美国抽象艺术展览。1936年，美国抽象艺术家集团（American Abstract Artists group）成立。

1930年代，一些进步的欧洲艺术家开始访问或移居美国。莱歇在因第二次世界大战爆发而定居美国之前，也曾作过三次访问。1940年以前，不仅杜桑，还有赫里昂、奥占芳、莫霍利—纳吉、艾伯斯和霍夫曼，都在美国居住。作为教师，后四个人尤其有影响。总的来说，这批人代表了欧洲艺术家在美国的第一次汇集。他们在美国度过了战争年代，并且帮助改变了美国的艺术面貌。相反，1930年代较年轻的美国画家继续在巴黎访问和学习。1930年代

末和 1940 年代，“美国抽象艺术家集团”举办了旨在促进各种抽象形式的年度展览，但特别强调后来由“圆与方”小组和“抽象·创造”小组在巴黎传播的几何抽象。除了斯图尔特·戴维斯以外，这个小组的大部分艺术家是在第二次世界大战后成熟起来的。他们在 1930 年代的出现，以及他们与欧洲现代主义者的密切交往的逐渐恢复，对后来现代美国艺术的历程极为重要。

卡利斯（1882—1952）
拉特内（生于 1895 年）
艾弗里（1893—1965）
麦基弗（生于 1909 年）
格雷夫斯（生于 1910 年）

在这里必须提到几位画家，他们的工作并不是与众不同的先锋派活动，然而却对第二次世界大战之后的美国艺术潮流做出了推波助澜的贡献。严格地说，在二十世纪的第一个十年中，卡利斯（Arthur B. Carles）属于美国绘画界活跃的先驱人物之一。从他的早期绘画作品中，可以看到塞尚、野兽主义、有时还有立



图 705 格雷夫斯《盲鸟》 1940
水粉 76.5×68.6 厘米 纽约 现代艺术博物馆

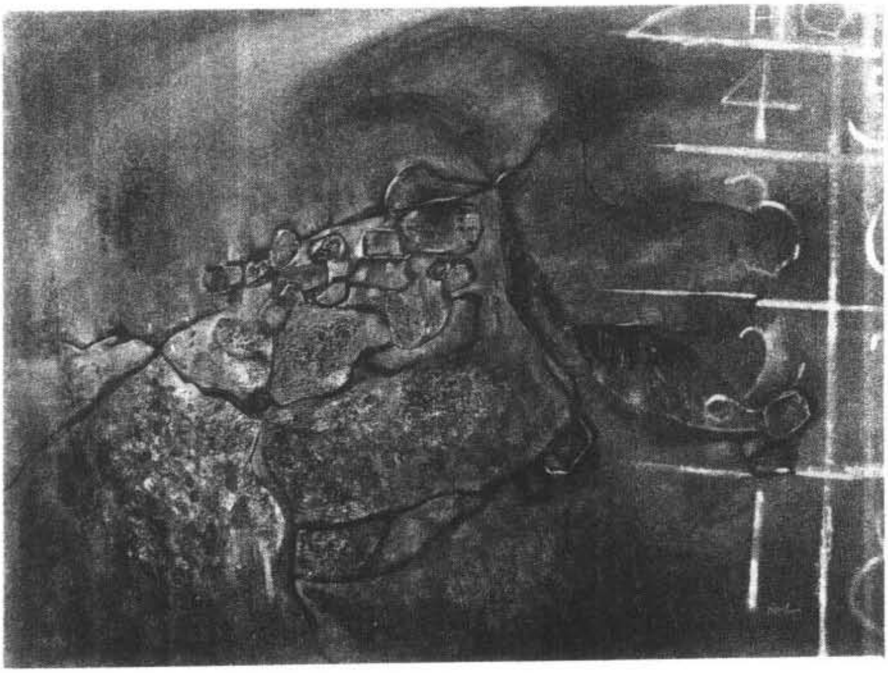


图 704
麦基弗《跳房子》 1940
68.6×91.1 厘米
纽约 现代艺术博物馆

体主义者的影响。在1920年代中期，他开始以一种极其自由的表现主义手法从事抽象绘画，这种手法与毕加索同时期的大多数色彩丰富的绘画作品有关，但其剧烈迸发的色彩和形状，更令人联想到波洛克的早斯作品。

主要在法国学习绘画的拉特内（Abraham Rattner），是一位接近法国的德国画派的表现主义者，他的宗教画叫人回忆起路阿。拉特内1958年创作的题为《以斯帕之歌》的后期作品（彩图191），虽然对厚重质感的色彩运用自如，也反映了后来在美国居统治地位的抽象表现主义，但还是使人联想到毕加索更晚些时候的系列画《艺术家在画室中》。

艾弗里像卡利斯一样，多少也有点脱离周围的进步，他是1930年代和1940年代为数不多的美国人物画大师之一。艾弗里独到地运用明亮、简化的彩色平面作画，这来源于马蒂斯，但却含着他自己的诗意。在晚些年间，他更多地转向风景画，尽管总是可以辨认的，但画面的组合越来越抽象了（《游泳者与日光浴者》，1945，彩图192）。他不仅是一位杰出的画家，而且还是马蒂斯的彩绘和1950年代与1960年代的美国色场绘画之间的主要联系人。色场画家包括罗斯科、戈特利布、弗兰肯萨勒（Helen Frankenthaler）等人。

麦基弗（Loren MacIver）和格雷夫斯（Morris Graves）的想象力适合于一种抒情的调子。麦基弗一生都在纽约城居住并作画。在她较早期的作品中，如1940年的《跳房子》（图704），她观察了坏损碎裂的人行道上的一小块细部，这块人行道的右方用粉笔写着游戏数码，但是，她把这块细部变成了自由抽象的图形，色彩具有诗意，感觉非常丰富。她用平淡无奇的要素创造出一个诗的幻想世界，这个幻想世界与抽象表现主义的抒情分支有着明确而密切的关系。

格雷夫斯生于美国西北部的太平洋沿岸。他那些画鸟的作品，神奇而又精美，同克利的作品在精神上密切相关。格雷夫斯一直深受东方宗教和哲学，尤其是神宗佛教的影响，也曾使自己沉浸在美国西北部印第安人的神话之中。《盲鸟》（1940，图705）画的是一只陌生的，看上去有点可怜的小动物，但却有着催眠效果。格雷夫斯说："我脱开客观世界的现象进行绘画……并且记下客观世界的本质，用它来证实内在'眼睛'的观察力。"他以自己的方式正在继续探索内在真实和内在精神。康定斯基和克利对此倾注了毕生的精力。

雕塑

二十世纪的前四十年间，美国雕塑在数量、质量和创造性方面远远落在绘画后面。在这段时间里，学院派艺术家占居主要地位。在现代雕塑方面，如立体主义或构成主义，几乎看不到新的发展。阿基本科自1923年以后一直定居美国，并且在好几所大学执教，后来终于于1939年在纽约市开办了他自己的学校：考德尔、罗斯扎夫、诺古齐和费伯（Herbert Ferber）也在从事雕塑创作。当然，学院派艺术家中也有不少很有才能的雕塑家，但到了1948年，就很少再出现勇于探索的雕塑家了。

拉歇斯（1882—1935）
纳德尔曼（1882—1946）
贝哲曼（1889—1957）
野口勇（生于1904年）

在第一代现代美国雕塑家中，有两位非常有意思的欧洲人，他们在欧洲完成了学业，但在雕塑生涯的初期便移居到美国。这两个人是拉歇斯和纳德尔曼。拉歇斯生于巴黎，并在巴黎美术学院接受了教育。到1910年，他开始尝试创造一个裸女形象，这个形象他后来也一

直在继续构思着。裸女有着巨大的乳房和臀部，而臂和腿则微妙地逐渐变细。这一形式来自马约尔，但按照拉歇斯的看法，它获得了从充气般的美到躯体肥壮的力量这样一系列的表现范围，胜过了史前女性丰硕的体态（图 706、707）。

纳德尔曼（Elie Nadelman）在华沙美术学院接受了欧洲式的学院派教育。1909 年左右，他正在巴黎，认真地研究着把人类形象分解成几乎抽象的曲线图案这样一些问题。1914 年到了美国之后，他的雕塑作品日益显示出一种特征，这种特征可以描述为一种深奥的原始主义形式。1915 年的《在露天里的人》（图 708），展现了对面和线条轮廓的简化，以及对作品所处时代生活的诙谐逗人的解说。

难以理解的是，本世纪初在现代雕塑领域，最有造就的美国人是画家韦伯。在探索立体主义绘画的同时，韦伯创作了一批著名的立体主义雕塑（例如图 709）。因为从 1920 年起，韦伯正在脱离立体主义，转向个人的表现形式，所以他的立体主义雕塑是一些独立的探索，在当时并没有产生直接的影响。

在本世纪的头几十年里；另一位以独特的立体主义风格从事雕塑创作的美国雕塑家是斯托尔斯。他的作品当时并未为人们所认识，在最近被重新发现之前，大多为人们所遗忘（图 710）。

在与传统派有关的美国雕塑先驱中，最有创造性的是贝哲曼，他生于俄国的维切布斯克。当时他着手试验一项锤铜技术，从中发展了一种具有个人特色、富于表现力的人物雕塑风格。这些雕塑用大张的铜板从背面加工锻打

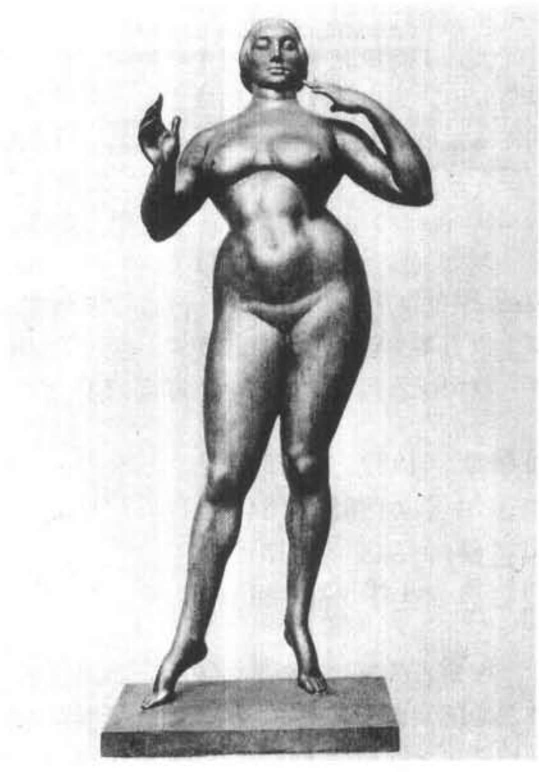


图 706　拉歇斯《站着的妇女》（《正面》） 1912—27
青铜　高 177.8 厘米　纽约　布法罗　奥尔布赖特—诺克斯艺术馆

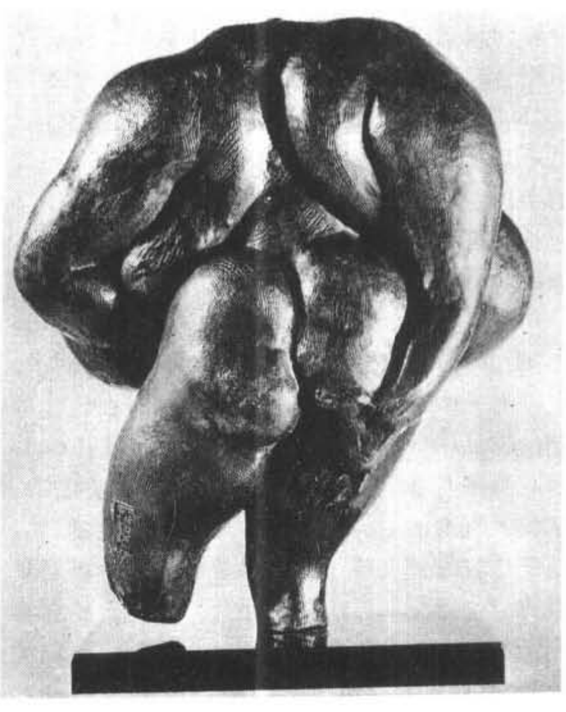


图 707　拉歇斯《躯干》　1928
青铜　24.1×20.3×9.8 厘米　拉歇斯基金会藏

成形，听任它们完全展开。因此，看上去好像具有高浮雕的特征。但对贝哲曼来说，背面挖空的空间同正面凸起的体积一样重要；他的作品既可以看作正的体积，也可以看作负的体积。贝哲曼雕塑的头像常常取得一种宁静和内向的艺术效果，可与晚期哥特圣母像的特征媲美，也与蒲拉克西蒂利（Praxiteles）式的外理手法十分相近（图 711）。在他的雕像中，最主要的是马约尔的传统（《胜利女神尼斯》，1949—1952，图 712），是然有时他也改变程式，把表面扭曲成凹凸不平的峰谷，体现他自己对罗丹的理解（图 713）。



图 709　韦伯《螺旋节奏》　1915
1958—59 放大并铸造　高 61 厘米　华盛顿特区史密森协会　赫什奥恩博物馆和雕塑公园

图 708　纳德尔曼《在露天里的人》　1915
青铜　138.4 厘米纽约　现代艺术博物馆
威康 S·佩利赠



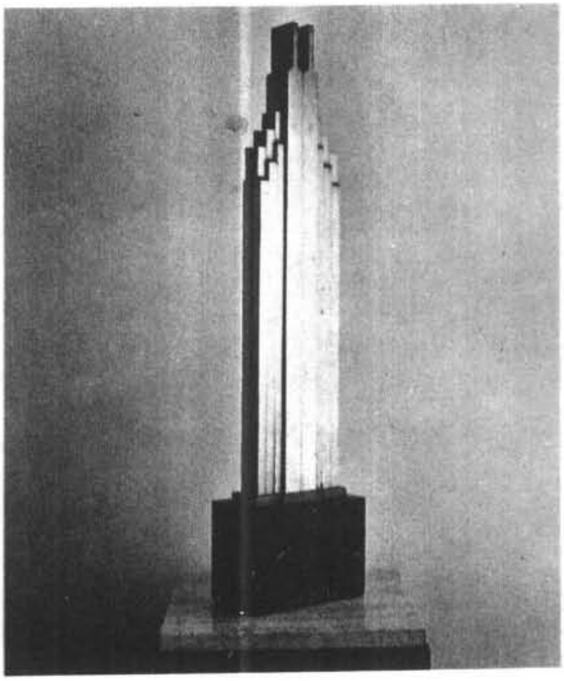


图 710　斯托尔斯《空间中的形式第 1 号》　1926 金属合成　高 53.3 厘米　纽约　商业区美术馆



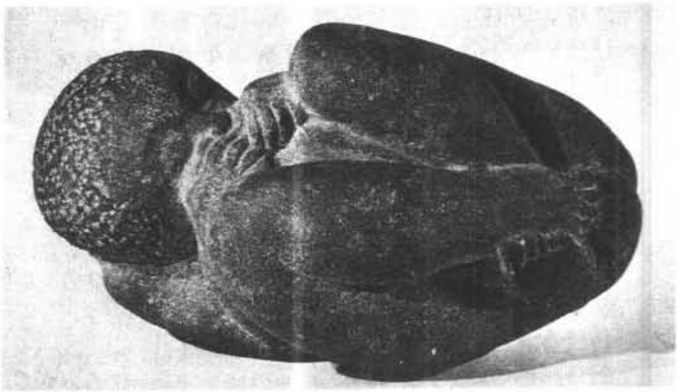


图 714　弗拉纳根《新生儿》　1935
花岗岩　高 16.5×29.2 厘米　明尼阿波利斯艺术学院　埃塞尔·莫里森·凡·德利普基金

图 711　贝哲曼《静》　1936
锤铜　高 36.8 厘米　约翰·鲁德雕塑收藏
明尼阿波利斯　明尼苏达大学美术馆

图 712　贝哲曼《胜利女神尼斯》　1949—52
锤铜　高 167.6 厘米　明尼阿波利斯
沃克艺术中心

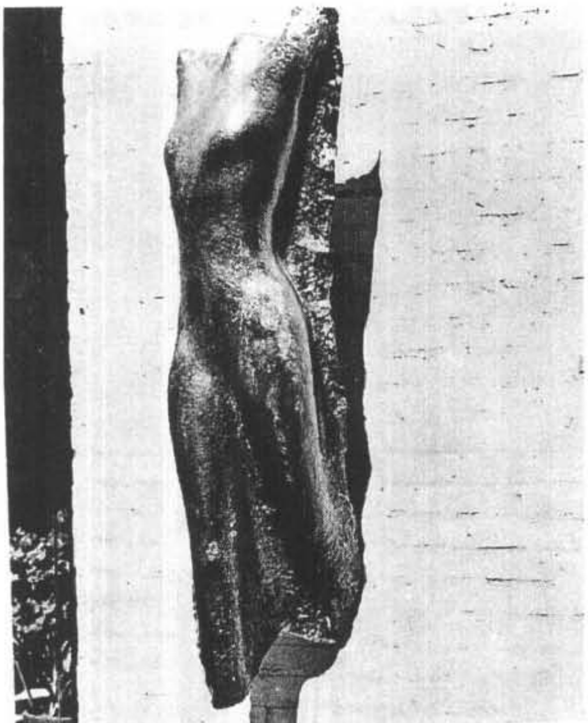


图 713　贝哲曼《老妓女》　1947—52
铜　高 97.2 厘米　纽约　所罗门·R·古根海姆博物馆



图 716　野口勇《龙利皮蒂斯》　1966
大理石　高 228.6 厘米　艺术家藏

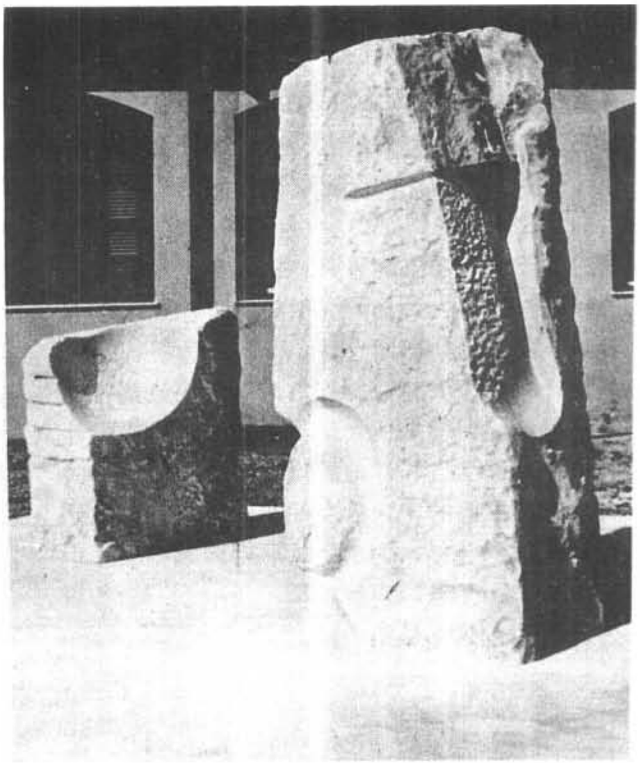
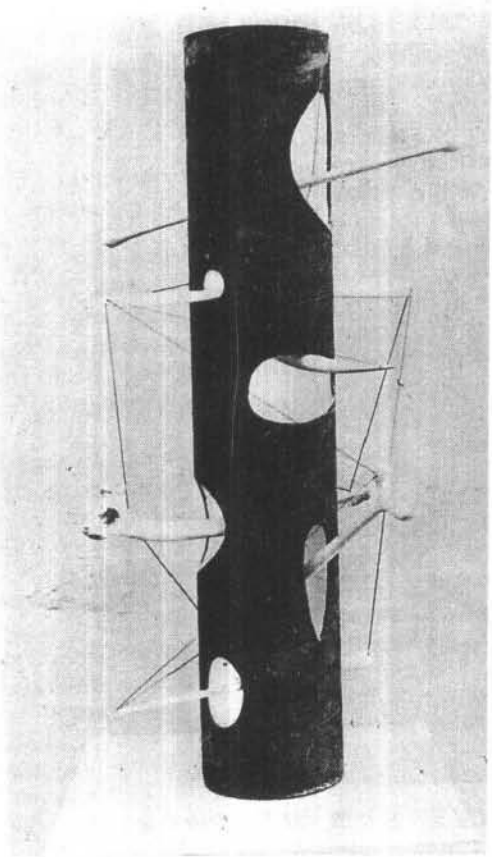


图 715　野古勇《英雄纪念碑》　1943
骨、纸、木和绳　高 71.1 厘米
艺术家藏



在本世纪的前四十年间，美国雕塑的传统主要是雕刻传统，包括一批像格罗斯（Chaim Gross）和罗布斯（Hugo Robus）那样的有才华的艺术家，也都广泛地从事青铜雕刻。弗拉纳根（John Flannagan，1895—1942）是唯一土生土长的天才人物。尽管他对欧洲新雕塑表示厌恶，但仍然紧紧追随在后。他最擅长小尺度的雕塑，小动物和新生婴孩是他最容易获得成功的作品（图 714）。

野口勇（Isamu Noguchi，生于1904年）与考德尔一样，在现代雕塑史上是一位国际性的人物，而不仅仅属于美国。他生在洛杉矶，父亲是日本人，母亲是美国人，从两岁到十四岁一直生活在日本，后来回到了美国。当他决计要成为一名雕塑家时，便跟着美国学院派现实主义雕塑家博格勒姆（Gutzon Borglum）当了一段时间的学徒，接受了他最早期的学院派传统的艺术训练。在他知道了布朗

库西的雕塑之后，他又于1927年在巴黎找到了布朗库西，当了两年助手。他向布朗库西学习了雕塑材料的性质，而且，在巴黎逗留期间，他还熟悉了毕加索和构成主义者，以及贾科梅蒂和考德尔的作品，并受到这些作品的影响（图715）。1929年回到纽约后，他靠做些雕像谋生，同时继续他对抽象的研究。在1930年代访问中国和日本的时候，他研究了中国画，并学习了日本制陶原理和庭园设计。1933年为纽约园林局设计的一座试验性游戏山，尽管很遗憾一直未被采纳，但却是他大量园林或环境美化设计的最早期作品之一。他的设计涉及了开辟当时大地雕塑试验的先河的空间和雕塑原理。他还与建筑师们合作，为巴黎的联合国教科文组织（UNESCO）、纽约市的蔡斯·曼哈顿广场和许多其它地方建立雕塑公园。

野口勇认为，雕塑是一门整体空间和运动的艺术，在1940年代，这种思想把他引向了舞台设计，特别是为格拉罕（Martha Graham）创造了抽象舞台环境，这个由几块被照亮的神秘物体造成的环境，变成了舞蹈的一个组成部分。他还将大量的才华转移到照明、家具和室内设计领域，但从根本上说，他始终是一位继承让·阿普或米罗生物形态传统的富于表现力的雕塑家（图716）。尽管在构成方面也有一些很有造诣的小品，但或许作为一位石雕家他最有特征。他对材料的感觉使他摒弃了磨光大理石的明亮光洁的表面，而去发扬史前古墓（dolmen）的体量和重量。最近他已经采用不锈钢作媒介，例如《音乐家》（1958—1974）、《屋架》（1974）和《尹太特拉》（1976，图717）。

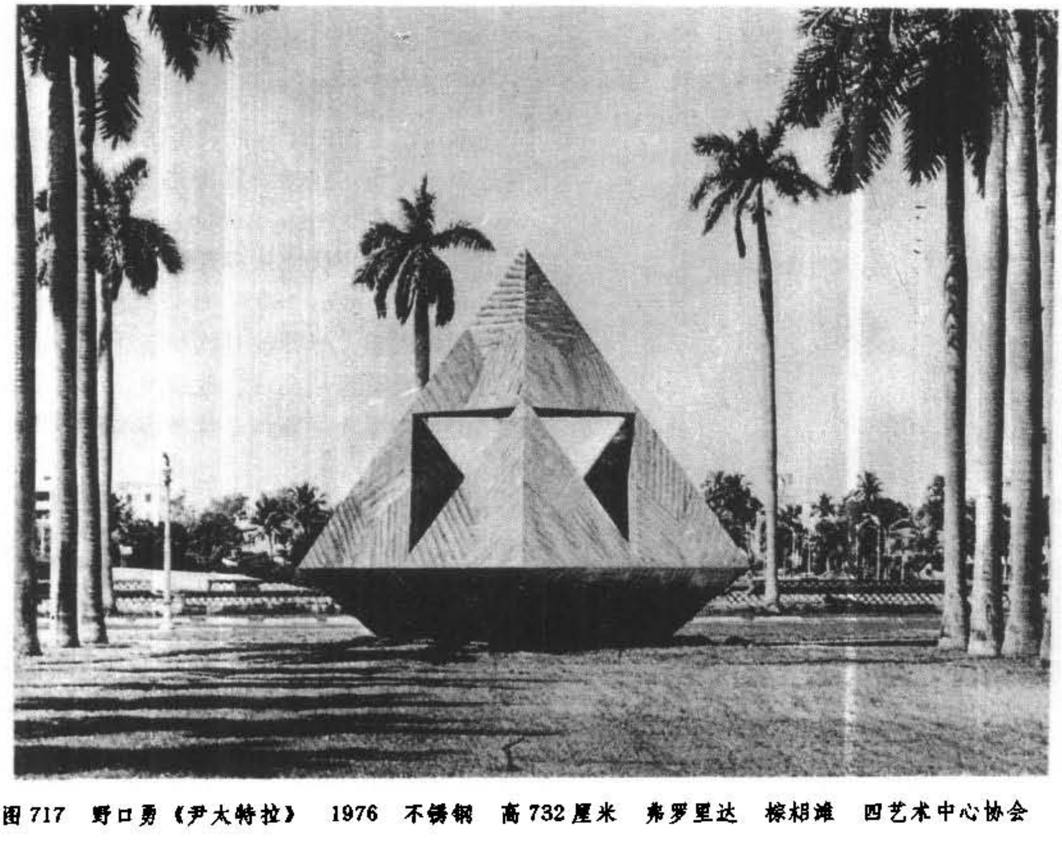


图717　野口勇《尹太特拉》　1976　不锈钢　高732厘米　弗罗里达　棕榈滩　四艺术中心协会

第二十一章　1930年以来的建筑

在本世纪头一个三分之一的时期里，现代建筑的早期成就实际上是一系列彼此孤立的探索活动，并经常转化为学院派的传统，尤其是国际风格，它那悬挂于钢框架上的钢筋混凝土的、玻璃的、或金属的外壳就更是这样。现在，人们在世界各地所看到的建筑物，无论大小，外观尽是大规模的仿造，实际上彼此都是难以区别的。创造新思想已经变得困难起来，这部分是由于先驱们的丰产，部分是由于主顾们的要求竞相模仿。比起绘画和雕塑，这一点在建筑上表现得更甚。自从1945年以来，政府、工业和住宅建筑已有很大的发展，而在城市规划、住宅方案或者带有早期不曾探索课题的其它领域中，则没有相应的发展。二十世纪稍晚一些时候的较年轻的建筑师，得到了前所未有的机会，以当代的方式去工作，但荒谬的是，他们几乎没有机会为他的时代最迫切的建筑难题提出解决方法，像城镇和城市规划，大规模、低造价集体住宅，贫民区清除，城市拥塞，以及运输等问题。尽管有这些限制，从1930年起，仍有数目惊人、才华出众的建筑师成熟起来。同时，伟大革新者们，带着日益增长的活力和影响，活到了本世纪。

在建筑领域，也像所有其它艺术和科学界一样，美国也从许多艺术家、建筑师和科学家受纳粹迫害逃出德国而得益。格罗皮斯1934年离开德国去英国，在那儿呆了三年。他与弗赖伊（Maxwell Fry）合作设计了剑桥郡的尹平顿学院（1936，见图750）。1937年他前往美国，成为哈佛大学建筑系教授，后来任系主任。布鲁尔1937年也去了美国，在哈佛与格罗皮斯汇合。他们一直合作，直到1941年布鲁尔独立开业。

莫霍利—纳吉也在1937年应邀前往芝加哥，创建新包豪斯。同年，艾伯斯到达美国，先是在黑山学院，接着又在耶鲁大学教授设计和绘画。前一年已到了美国的米斯，于1938年应邀前往伊利诺理工学院（当时的阿穆尔理工学院）。1939年塞特（José Luis Sert，生于1902年）移居美国，从1958年起，任哈佛大学设计研究院院长（Harvard Graduate School of Design）。

总的来说，那时美国的建筑学院还仍然因袭着巴黎美术学院的传统。很大程度上正是由于格罗皮斯和米斯，以及其他几位杰出移民的努力，在后来的二十年间使建筑学院扭转了方向，并且令美国建筑进入了一个现代探索的崭新时代。同样，莫霍利—纳吉、艾伯斯和其它人，也影响着美国的工业设计、产品设计和书画印刻设计。

到1930年，除了工程领域中新概念仍在继续发展外，许多二十世纪的建筑思想已经以这样或那样的形式阐述出来。在1930年代，一些国家出现了某种程度的倒退，如德国等。在那些国家，以及在情况稍好一些的意大利，一种已过了盛期的学院派风格，取代了现代的探索活动。这样一种风格也被用于意大利的政府建筑（但是自由试验，尤其在工程方面，不完全是令人沮丧的）。甚至在法国，尽管有柯布西耶的成就，但象巴黎现代艺术博物馆（1937年）那样的官方建筑，还经常回复到新古典主义中去。相比之下，在此间及此后的芬兰和斯堪的纳维

亚国家——瑞典、挪威和丹麦——为建筑、家具、工艺品和工业产品的现代设计做出了突出的贡献。

先驱们的后期风格

1930 年后的莱特

尽管不景气，莱特还是开始获得重要的委托项目，并且在低造价的独立住宅设计（乌索尼亚住宅 Usonian houses）以及城市规划领域也做出了贡献。1931—1935 年间，当时几乎没有多少委托项目，他发展了他的“广亩城市”规划，这是一个以工业方法建造的独立住宅的综合体和自给自足的社区。像大多数这类方案一样，“广亩城市”也从未实现，但它使莱特得以阐明他关于城市规划的观点，进一步发展了花园城的思想，把独立式住宅置于广阔的自然环境之中。

1930 年代，莱特最重要的实施了的建筑是宾夕法尼亚州，贝尔伦，落水庄的考夫曼住宅（1936 年）和威斯康星，雷辛的 S·C·约翰逊及其子公司的行政办公楼（1936—1939，1950）。建于瀑布上的考夫曼住宅，是莱特最出奇制胜的想法之一。在钢筋混凝土用于悬挑阳台方面，它与国际风格有密切的关系。但是，把原先的草原式住宅和预制混凝土块建造的加里福尼亚州住宅的特点结合起来，这才是莱特的基本概念。这种对特定的、富于戏剧性的基地条件的适应，显示了莱特的一种最伟大的才干：不论看上去基地条件多么困难，他能利用基地所包含的一切内容。在考夫曼住宅上，我们仍然可以看到一个中心，利用设置服务设施和烟囱的竖向体量，锚固悬挑的水平部分（图 718）。这个中心体量由粗糙的当地石材横缝砌筑而成，与米色混凝土形成对比。这座建筑在虚实对比方面尤其生动感人，它的内部空间简直就是森林中亲切的山洞（图 719）。这个平面把开洞、有效的流动和各私用部分自成一体，与内外空间综合在一起。

与考夫曼住宅同年动工的约翰逊行政办公楼，开辟了莱特风格的新领域。在这座像巨大而美丽的机器一般的建筑中，莱特开始使用占主导地位的曲线要素（图 720）。这是一座砖石建筑，除了包绕塔楼的半透明窗带以外，没有任何窗子（图 721）。其它部分通过天窗和管式玻璃带获得天然采光。因而，建筑效果是一种自成一体的内向变换。建筑内部是林立的细柱，它们向根部逐渐变细（图 722），就像克里特的米诺斯宫殿中的立柱一样[米诺斯 Minos，希腊神话中克里特岛的王，死后做了阴间的法官]。立柱在顶部以阔而薄的柱头结束，柱头重复着圆的母题。由于受到持赞同态度的业主支持，莱特得以设计所有的细部，包括办公桌椅。

约翰逊大楼也许是对日益扩散的长方形国际风格的一种挑战。无论如何，它又一次印证了莱特无穷无尽的创造力，并导致产生许多体现圆形原理的建筑。但莱特并未舍弃矩形或三角形，1938 年他开始为自己在亚利桑那州菲尼克斯附近建造的住宅——西塔里森尤为特别。这所住宅一直在扩建和改建，直到 1959 年莱特去世为止，它的平面和立面是一系列相互连锁的三角形。建筑师十分生动地把建筑物吸收到自然环境中，成为沙漠和山岭景色中自然生长出来的东西（彩图 193）。其它三角形或角锥形的建筑是，威斯康星州麦迪逊市的唯一神教教堂（1947 年）；宾夕法尼亚州伊尔金斯公园比兹·肖洛姆犹太教堂（1959 年），后者使人联想起苏美里安圣塔（Sumerian ziggurat）。

莱特完成了许多涉及到圆的建筑，例如：威斯康星州麦迪逊市的第二雅各布住宅（1948 年）；亚利桑那州菲尼克斯的大卫·莱特住宅（1952年）；旧金山的莫里斯礼品商店（1948—1949年）。这许多探索活动的高峰是纽约的所罗

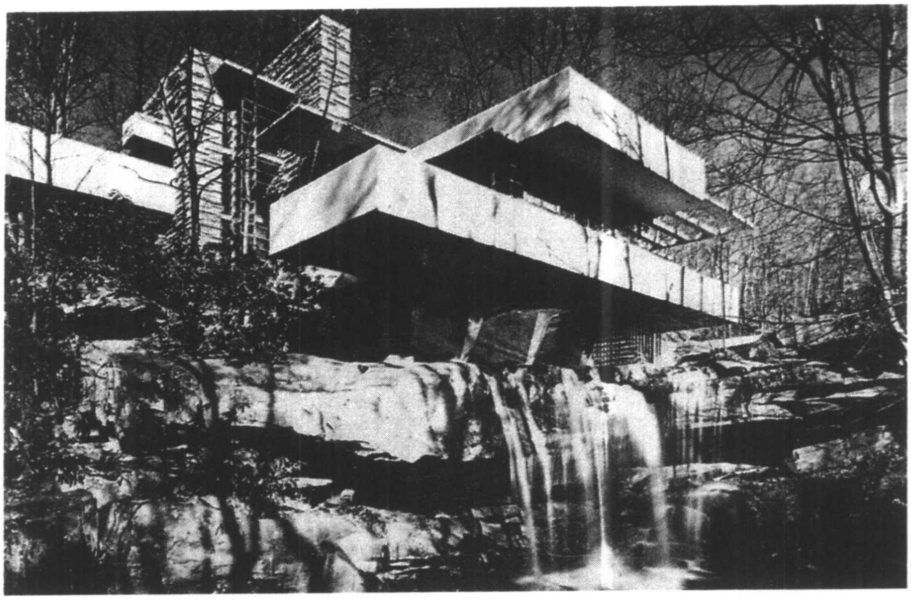
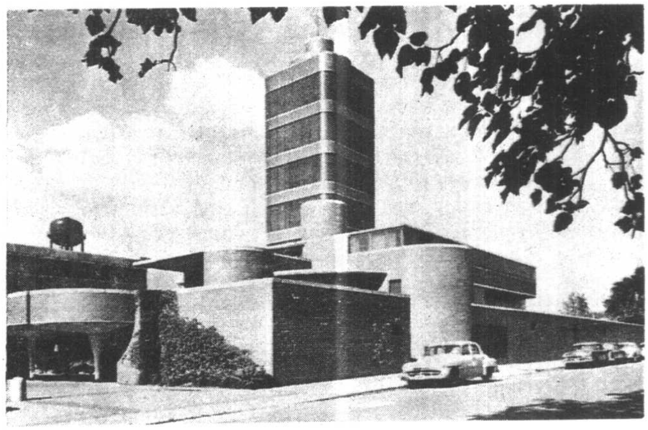


图 718　莱特　考夫曼住宅
宾夕法尼亚　贝尔伦　1936



图 719　莱特　考夫曼住宅内景

图 720　莱特　约翰逊公司行政办公楼
威斯康星　雷辛　1936—39



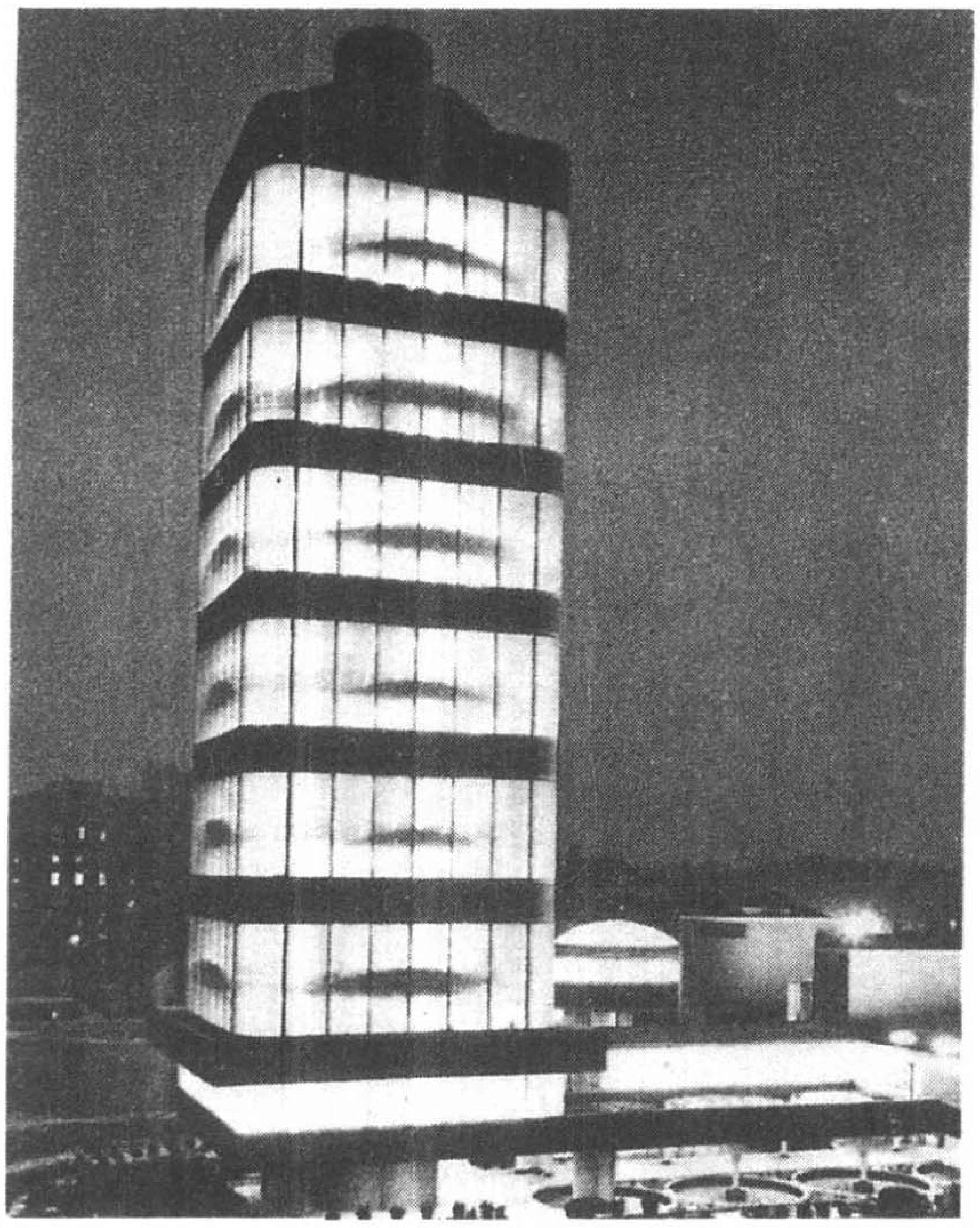


图 721　莱特　约翰逊公司实验塔楼 1936—39 1950



图 722　莱特　约翰逊公司行政办公楼内景 1936—39

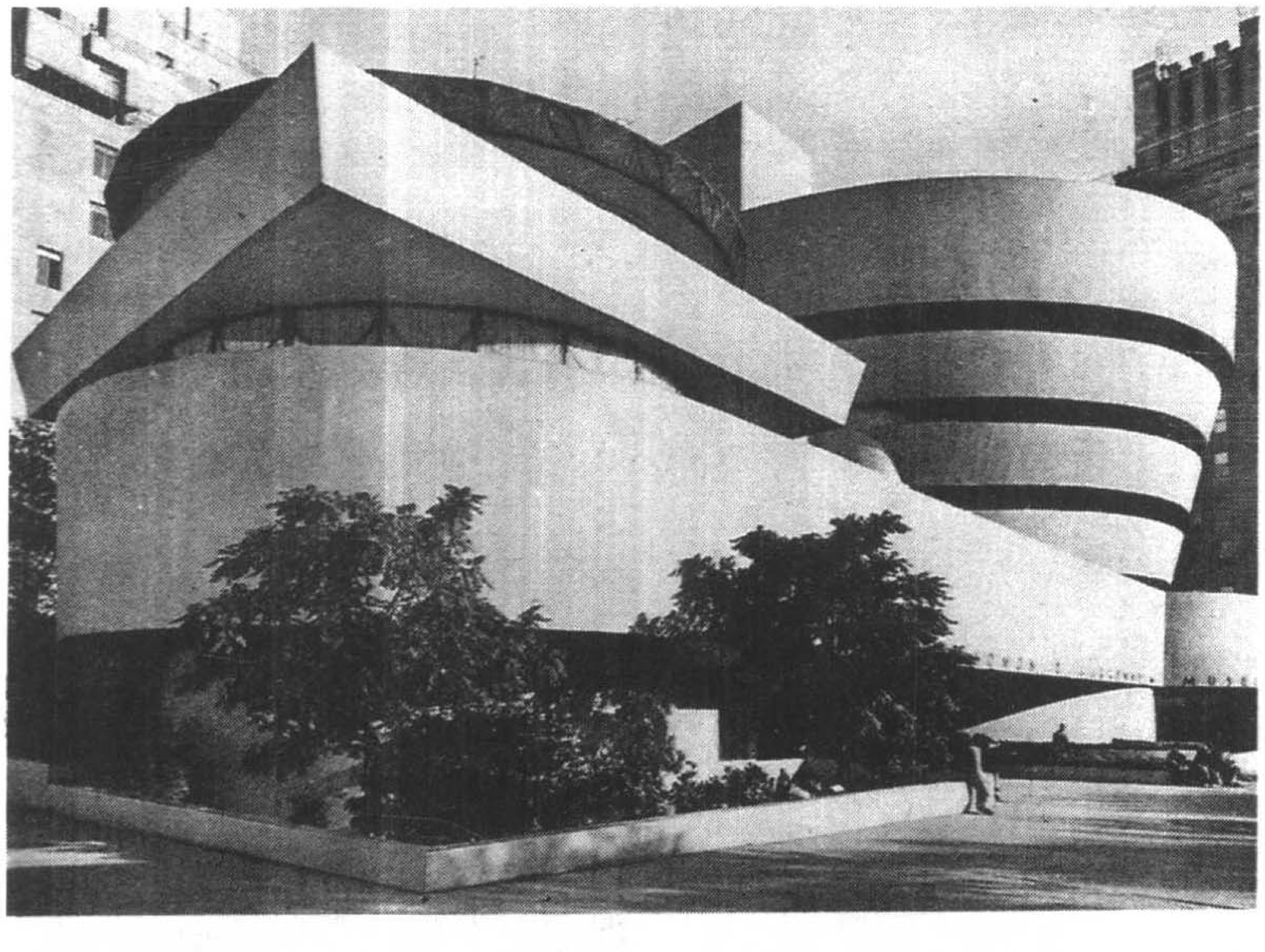


图 723　莱特　古根海姆博物馆　纽约 1957—59

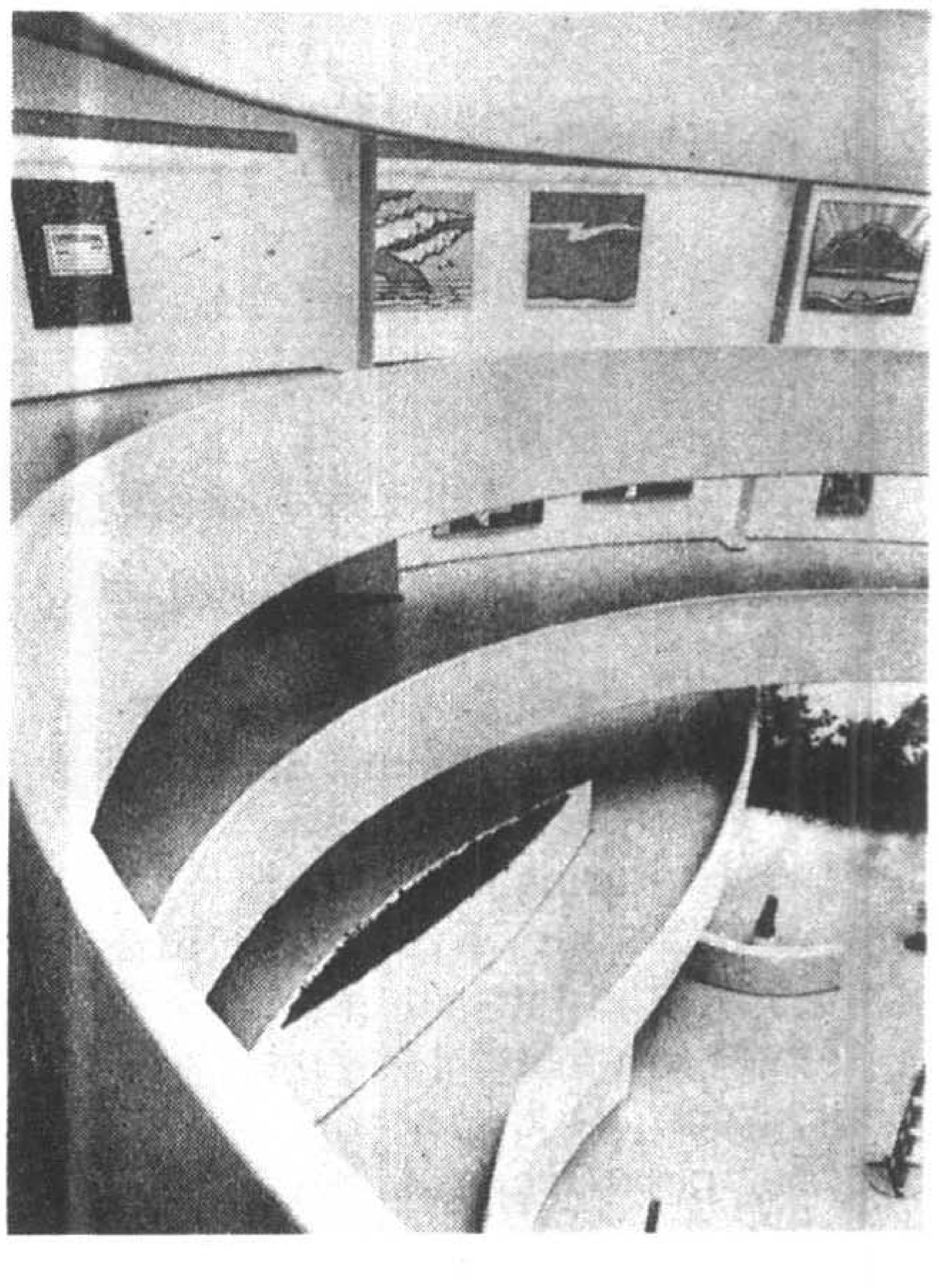


图 724　莱特　古根海姆博物馆内景　1957—59

门·R·古根海姆博物馆。它最初构思于1943年，实际上直到1959年莱特去世后才完成。古根海姆博物馆所引起的争议比二十世纪任何其它建筑都大。它是这位重要的美国建筑师在纽约城里被委托建造的唯一一幢建筑。他为了取得一个容许他如此革新的结构，花了许多年时间。建筑由两部分组成：主要的展览大厅和一个小行政办公楼，二者都是圆形（图723）。展览廊完全是一条连续的螺旋形坡道，环绕着一个开敞的中央天井。这座建筑由下到上逐渐向外扩大，每一层坡道都变得比下一层更深。坡道悬在巨大的塔门上。位于梁肋上的圆形天窗提供了一般的天然采光，而环绕着坡道的连续照明带，则提供了附加照明。突出的永久性板片把坡道分割为相等的开间。古根海姆博物馆的内部空间，是二十世纪最伟大的建筑空间之一，可与圣·彼得大教堂或罗马万神庙的内部空间相媲美。在传统的博物馆建筑中，展廊由一系列彼此联系的盒子房间组成，相比之下，作为一个博物馆，古根海姆具有便利而有效的交通流线。建筑师还引进了两个新的视野区域：坡道分割成小间，每间里悬挂的画不超过三、四张，让步入小间的观众得到一种亲密感，从而使他的注意力集中在每一幅独立的作品上；接着，当他转过身来，目光穿过开敞的中心带时，一个全景就展现在他眼前，显示出饶有意味和常常是令人兴奋的对比（见图659，724）。

最初，莱特曾在行政办公楼后面规划了一个矩形的板式建筑，以容纳各种服务机构和工作室。这个附属建筑当时未建，后来由莱特事务所搞了一个稍加减化的形式。在莱特一生的最后几年里，他设计了许多圆形作品，例如伊拉克的巴格达歌剧院和礼堂（1957年）；以及在他死后由莱特建筑事务所实施的部分项目。

1930年后的格罗皮斯

在美国，格罗皮斯不久便使他的协作原则和关于建筑师社会职责的思想产生了影响。1945年，他与他的一些学生一道，成立了协和建筑师事务所（TAC），设计美国和其它地方的建筑。1949—1950年，他在哈佛继续从事学校

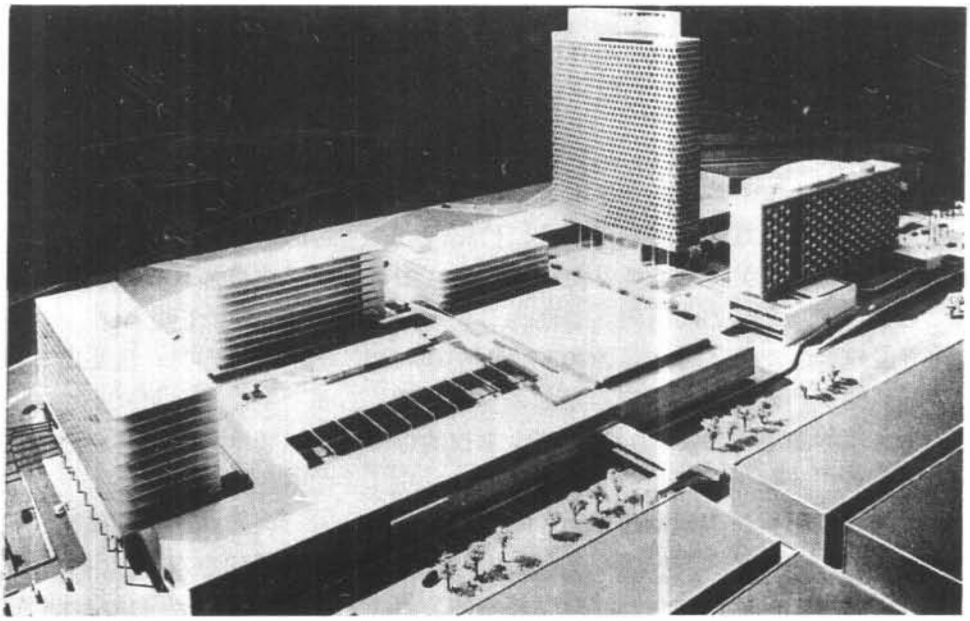


图725
格罗皮期
波士顿巴湾中心方案
1953

建筑设计，项目是哈佛研究生中心。在这里他遇到了难题，要在一个由十八世纪延续到二十世纪的传统建筑环境中，放置一个现代的建筑物。他没有向传统妥协，但采用了石头和其它材料，使他的现代建筑更加生动并富于变化。他还委托米罗、阿普和艾伯斯那样的艺术家设计壁画，从而把包豪斯综合各种艺术的概念引入哈佛。格罗皮斯晚年，与协和建筑师事务所一道，又一次全力投入建筑创作。他设计了美国驻雅典大使馆、巴格达大学建筑，并于 1957 年重返德国，设计了柏林住宅展览会（Berlin Interbau Exhibition）的一座公寓建筑。在他的晚期设计中，最得意的一个作品大概是波士顿的巴克湾中心（1953，图 725），不幸的是未能建造。这是一个大规模的工程，包括一些办公楼，一个能举行会议的宴会厅，一个商业中心，地下停车场和一个汽车旅馆。两幢板式建筑布置成T 形，用支柱抬起，高于错综复杂的、园林化的人行道和车行道。它的立面具有丰富的质地感。在创造总体的工业、商业或文化中心方面，这个完整的综合体是当今美国探索活动中的一个优秀实例。格罗皮斯本人 1920 年代在德国就已经涉及过对社会和环境的探索。

1930 年以后的米斯

米斯在 1937 年离开德国以前，相对来说并没完成几座建筑，最后到了美国才得以将他的思想付诸实践。在伊利诺理工学院新校园区以及他创作的摩天大楼上，他解决问题的方法如此完美，建筑影响如此深刻，致使他对较年轻的美国建筑师产生不可估量的影响。米斯 1940 年绘制的伊利诺理工学院规划图独具一格，是一个美丽的抽象作品（图 726）。这个学校的综合体座落于芝加哥南部的一个萧条地区，它是高效率的组织和城市规划的楷模。事实上，因为要在这个地段上大规模清除贫民区，这个规划成了一件鼓舞人心的事。这些钢结构的建筑物，被按照一种模度原则组织起来。建筑的各部以及它们彼此之间的所有联系，都说明米斯对建筑的比例和细部十分敏感。

在 1919 年和 1919—1921 年间，米斯曾设想过（但未建造）两幢最为先进的摩天大楼方案，最终使米斯能够在芝加哥滨湖路公寓（1951 年，见图 808）和纽约西格拉姆大厦（1956—1957 年，与菲利普·C·约翰逊合作，见图 810）上实现他的一些理想。西格拉姆大厦和米斯的芝加哥美国联邦政府中心（1964 年），代表了美国建筑发展的高峰。这一发展是由沙利文和芝加哥学派开创的，在折衷主义年代虽偏转了方向，但后来又逐步回到最初的原则上。下面，我们将追索这一发展。

在米斯的晚期作品中，例如德国的曼海姆国家剧院（1953年，图727）、伊利诺理工学院建筑及设计系馆（1956年）、柏林国家美术馆（1962—1968年，图728），他不仅把他的模度体系精心推敲得十分简洁，而且由于运用了一种悬吊的框架结构，从而能够实现他可以任意分割或局部分割一个完整连续的内部空间的思想。

1930 年后的勒·柯布西耶

在二十世纪三十年代，由于勒·柯布西耶成功地完成了巴黎的瑞士留学生宿舍（1932 年），巴西政府邀请他为里约热内卢的教育部办公楼充当顾问（图 729）。这个建筑小组包括尼迈耶（Oscar Niemeyer，他后来成为巴西主要的现代建筑师）、科斯塔（Lúcio Costa），以及其它几个人。但这个在 1937 年到 1943 年间实施的办公楼方案，主要出自柯布西耶的手笔。它是一个建立在独立支柱上的板式建筑。活动遮阳板使北向立面富有质感，并不断地引起丰富的变化。

柯布西耶晚期风格的特征，是对自由的有机形式的探索，和对材料的表现，他最喜欢表现脱模时未加装修的清水钢筋混凝土。以居住单

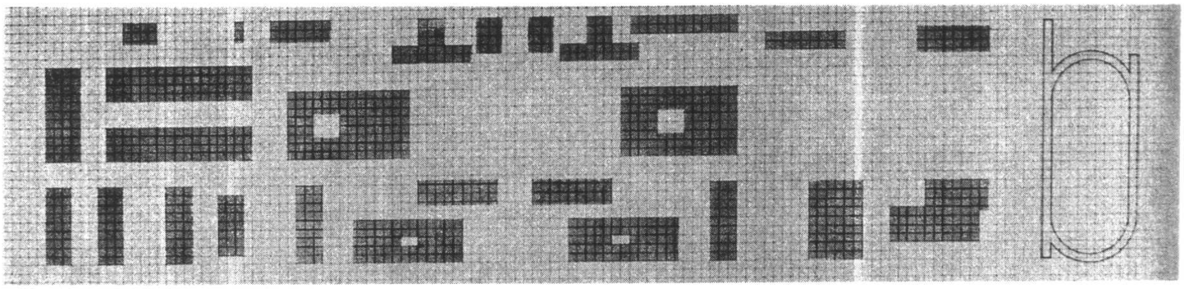


图 726　米斯　伊利诺理工学院校园规划　芝加哥　1940

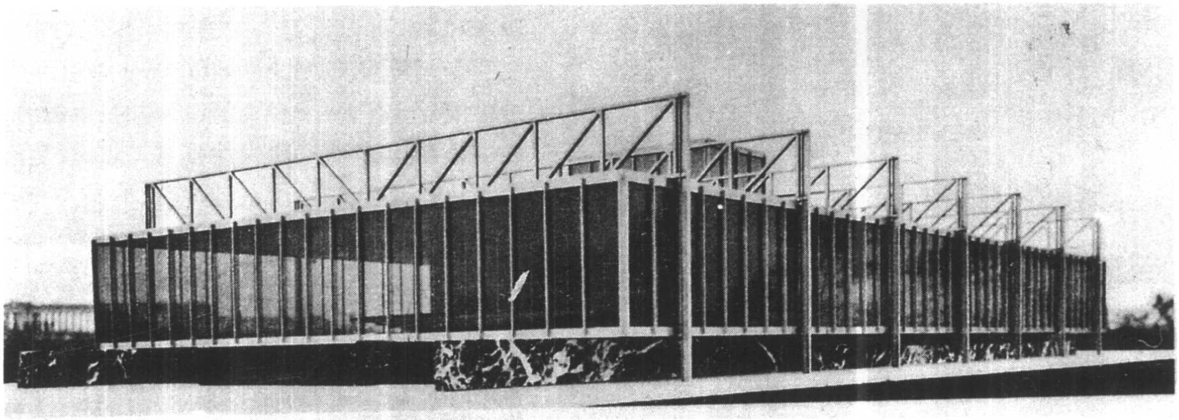


图 727　米斯　国家剧院方案　德国　曼海姆　1953

图 728　米斯　国家美术馆（雕塑系考尔德作品）　柏林　1962—68

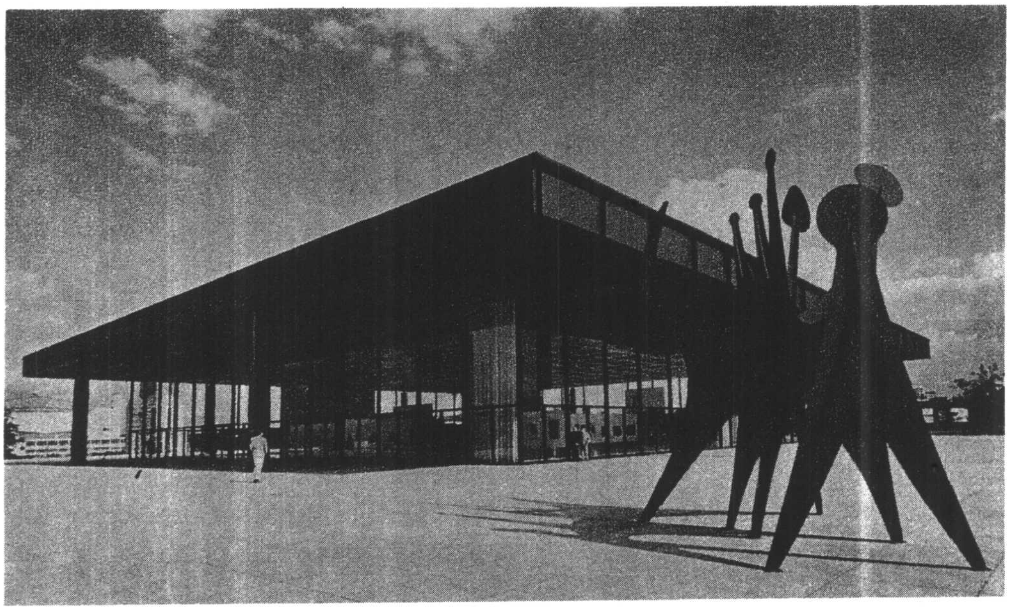




图 729　勒·柯布西耶尼迈耶科斯塔 教育部大楼 巴西　里约热内卢　1937—43

元而著称的马赛公寓(1947—1952年,图730),一方面贯彻了建筑师的城市规划思想,另一方面如同厚重的雕塑一样来表现表面粗糙的混凝土细部(图731)。这座建筑由带二层高的起居室的小跃层公寓套房组成,发展了他1927年的魏森霍夫住宅方案(见图423)。它包括商店、饭馆和娱乐场,构成一个自给自足的社区。在这里,柯布西耶放弃了原先把混凝土作为表面精确磨光的机器材料的想法,转而以粗糙、原始的状态表现它。他的这一做法,开创了现代建筑的一种新风格,可以说是一个新时代,后来它被命名为新粗野主义(new brutalism)。这可能与法语单词brut有关(未修饰的、粗糙的、原始的),但最初是与史密森家族发生联系(见447页)。这个术语已有多种形式,但所涉及的基本精神是,忠实于材料并直率地表述它们的本质。莱特自他职业生涯开始起便鼓吹这一学说。米斯以他自己的方式,像勒·柯布西耶表现混凝土一样,很冷静地致力于玻璃和钢的表现。然而,

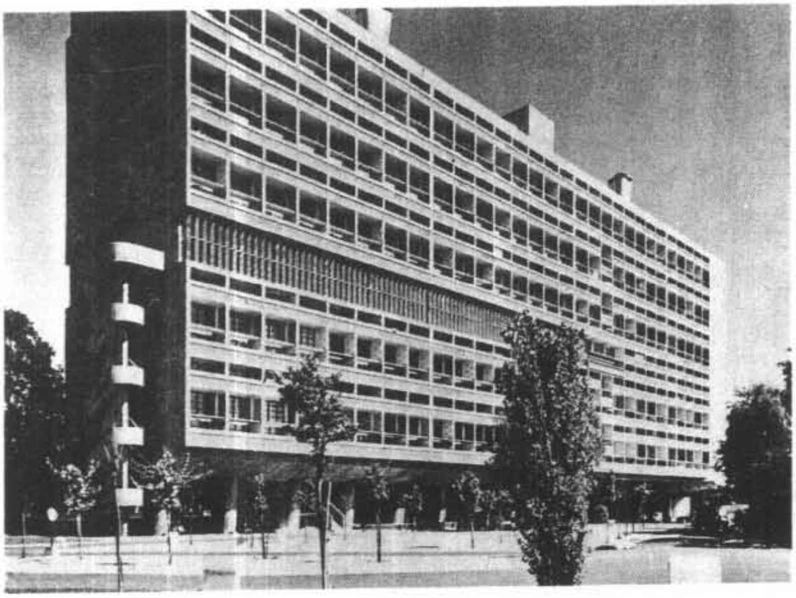


图 730　勒·柯布西耶 居住单元 法国 马赛 1947—52



图 731　勒·柯布西耶　居住单元的室外疏散梯　1947—52

新粗野主义对混凝土材料最具特色的表现，不是在于表现它的质感，更重要的是表现它固有的雕塑性。

在1930年代和1940年代，柯布西耶继续进行他的城市规划设计。1937年他为塞纳河右岸巴黎中心区的重建提出了一个方案。这是对他1925年所谓改建方案（Voisin plan）的进一步发展，在那个方案中，不同形状的高层建筑远远拉开，彼此由高速公路联系起来。

建于一个高岗上的法国朗香教堂（1950—1954年），是柯布西耶新雕塑风格的第一个高峰。它用白色混凝土浇注，盖以深色的飘浮的屋顶体量，并用塔楼加以强调（受海德里安别墅的启发），塔楼作为与主体体量相对应的几何状体量（图732）。内部空间由大小形状各异的窗户照明，这些窗户开孔很小以创造出许多聚光孔洞（图733）。这是二十世纪杰出的宗教建筑之一，其外部形式和内部神秘性，超出了基督教范围，回复到巨石器时代的史前墓穴形式。

与朗香教堂形成对照的里昂附近埃夫伊的拉图莱修道院（1957—1960年），是一个未加修饰的混凝土厚重方块。环绕着中心庭院成U字形布置修士们的简朴小屋（图734，735）。比朗香教堂更甚的是，混凝土尽管粗糙但着了颜色，由于造形严峻、厚重并呈矩形，拉图莱修道院表达出未加斧凿的混凝土材料的力感。

1950年代，柯布西耶终于得到机会，在印度旁遮普省新省会昌迪加尔的设计和建设中实施他关于总体城市规划的毕生理想。这项工作一直进行到1960年代。昌迪加尔城位于丘陵地

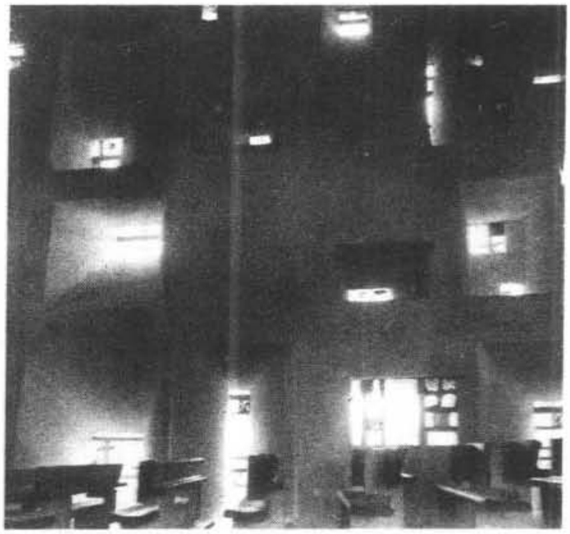


图733 勒·柯布西耶 朗香教堂 内景 1950—54

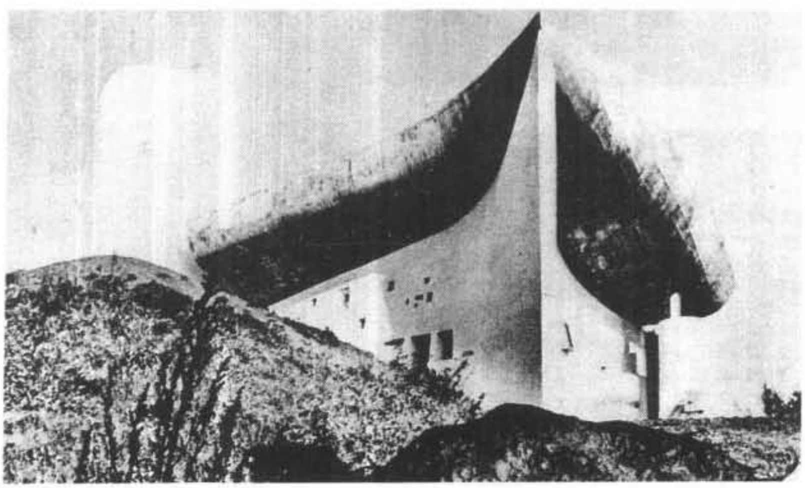


图732 勒·柯布西耶 朗香教堂 法国 龙查姆 1950—54



图 734
勒·柯布西耶　拉图莱修道院
法国　埃夫伊　1957—60

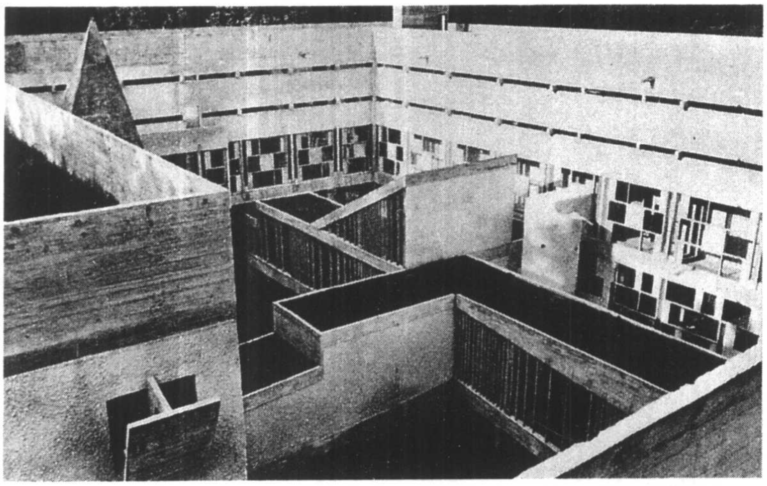
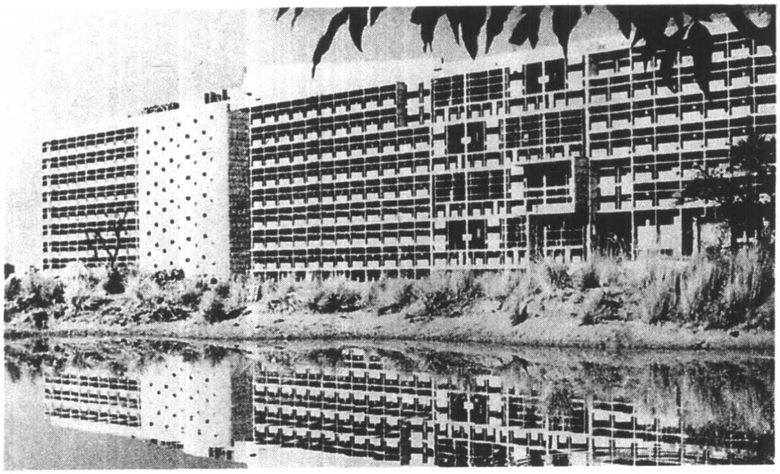


图 735　勒·柯布西耶　拉图莱修道院
内庭　1957—60

图 736　勒·柯布西耶　政府办公楼
印度　昌迪加尔　1958



带边缘的一块平原上。省会重要建筑物包括政府办公大楼、议会和设置在山脉丘陵地带北部的高等法院。这三座建筑环绕一个有平台、花园和水池的中心地带呈弧形布置。前往这个城市的通道大多被隐蔽起来，通过灵活地设置人造土岗获得景致的变化。政府办公楼（1958 年，图 736)，继续运用板式原理，但由于开敞的平台和过廊，使其由平板转变呈蜂窝状。高等法院（1952—1956 年）发展了厚重的包绕屋顶的原理。入口由直通到顶的塔柱构成。这些塔柱被入口坡道横截。议会建筑（1959—1962 年，图 737)，是三者中最生动的一个，在正式入口处有一个带立柱门廊，塔柱上座有向上卷曲的顶盖，整座建筑映照在水池中，由一条堤道通入。为达到纪念效果而设计的内部空间，成为又一个伟大的现代建筑空间。

勒·柯布西耶的成就不仅体现在单体建筑上，也体现在单体建筑彼此之间微妙的视觉关系上。整个建筑综合体将由另一座设计，省长官邸或博物馆的建筑最后完成，构成与柯布西耶生涯相称的高峰。

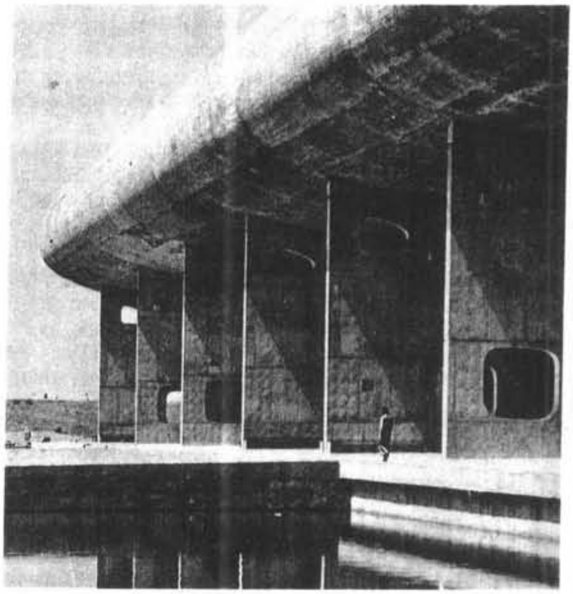


图 737 勒·柯布西耶 议会大楼
印度 昌迪加尔 1959—62

芬兰

阿尔托（1898—1976）
厄维 （生于 1910 年）

阿尔托生前为北欧最主要的建筑师，以对现代传统的贡献而著名。阿尔托在 1939 年纽约世界博览会的芬兰馆中，戏剧性地展示了他特殊的才华（图 738)。这座建筑以内倾的波浪形墙面为特色，它既是一个地道的动势建筑实例，也是一个功能卓越的展览空间。对不同材料的不同感受性以及建筑的运动感是阿尔托建筑的特征。建筑的动势感表现在他的住宅平面开阔、流动，这一点在 1947 年马萨诸塞理工学院一座大型学生宿舍楼平面上表现得尤为突出。学生房间沿 S 型曲线布置，带来了不断变化的景致，并提供了大量完全相同的单元。在平面和立面上，建筑师都以曲线来抗衡，有效地锁住和控制着建筑物的矩形和三角形。阿尔托建筑的特色，在于他对材料的运用富于亲切感和人情味，赋予特定建筑以独特的性格，以及与人的尺度相协调等等。与柯布西耶或莱特的建筑相比，它几乎是谦和的。无论工厂、住宅、学校、还是城镇规划，阿尔托的作品就像由基地上生长出来，在各种特殊而有个性的难题中脱颖而出。阿尔托还是第一流的家具设计师，在弯曲木桌椅的发展方面，尤其卓有成就。

他最成功的住宅之一，是1956—1958年间在距巴黎不远的巴卓歇(Bazoches)为艺术商兼收藏家卡莱(Louis Carré)建造的住宅，它恰如其分地以卡莱住宅Maison Carré)而知名。这座住宅座落在高出地面的山岗上，屋顶的斜线重现了这里的地形(图739)。外部为斜板和平

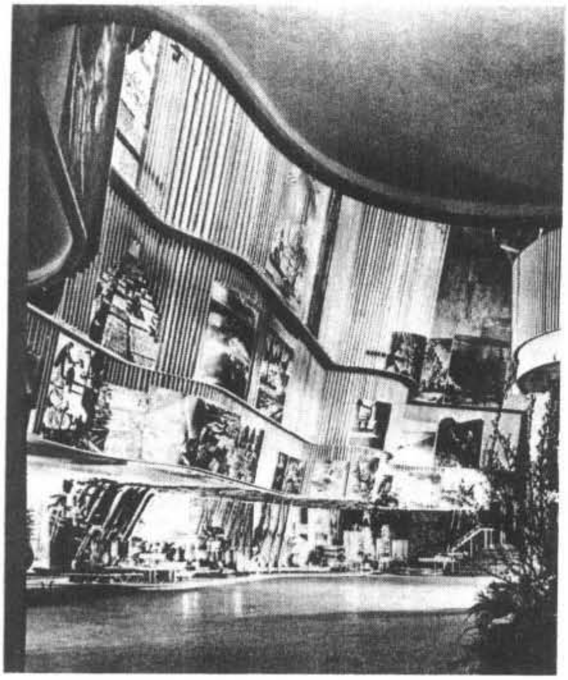


图 738　阿尔托　纽约世界博览会芬兰馆　1939

板相交替的综合体。材料是具有石头和木料特征的混凝土。建筑师在内部（图 740）曲面天花和墙壁上，使用了浅色木料，创造出一种运动效果和一体化的空间。这座住宅全套配置阿尔托设计的家具。

作为芬兰和斯堪的纳维亚最主要的建筑师，阿尔托曾有机会对公共建筑、教堂和城镇规划进行探索，著名的有赫尔辛基的文化馆（1955—1958 年）。尽管这座建筑在入口部分以及它与之毗邻的大办公楼之间的关系等细节上存在瑕疵，但在外部它仍然体现了砖砌建筑的戏剧性效果，这乃是建筑师最令人兴奋的作法（图 741）。阿尔托在一些办公楼和比较大型的居住建筑上，采用了国际风格的立方块外貌，而且在后者还采用了钢骨架结构；但是，他最突出的个人风格要在珊纳特塞罗市政厅（1950—1953 年，图 742，743）那样的建筑上才能看到。这是一个小镇中心，设有会议室、图书馆、办公室、店铺和住宅。这座带折断的倾斜屋顶线的砖结构，与自然环境融为一体。天花使用了大量硬质木料，细部加工十分美丽，与内部和外部的砖墙形成对比。这个中心尽管在概念上多少有点浪漫，但是它把有效的规划和对自然环境的尊重结合了起来，这是阿尔托和北欧最优秀建筑的特色。

尽管芬兰和北欧斯堪的纳维亚国家，在政府机构规划和社会规划方面通常都是进步的，并且在建筑上也是非传统的，但是，除阿尔托外，相对来说，没产生几个探索型的建筑师，也没有几座享有国际盛名的建筑物，这是一个



图 739　阿尔托 卡莱住宅 法国 巴卓歇 1956—58



图 740　阿尔托　卡莱住宅内景　1956—58

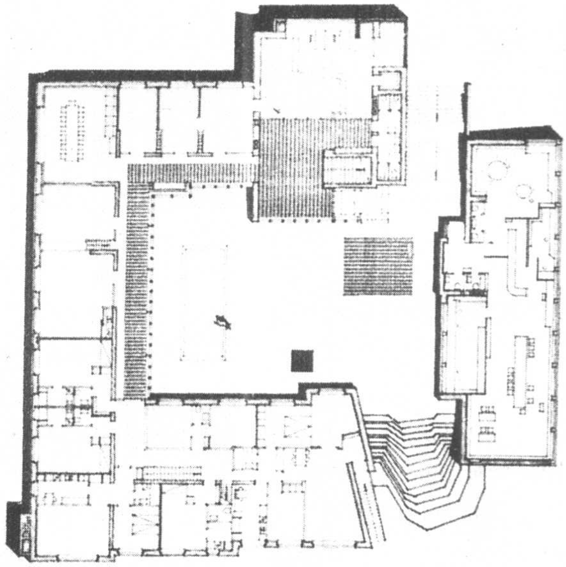


图 743　阿尔托　珊纳特塞罗市政厅平面

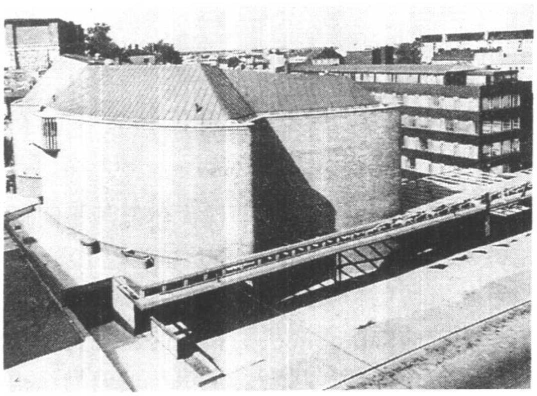
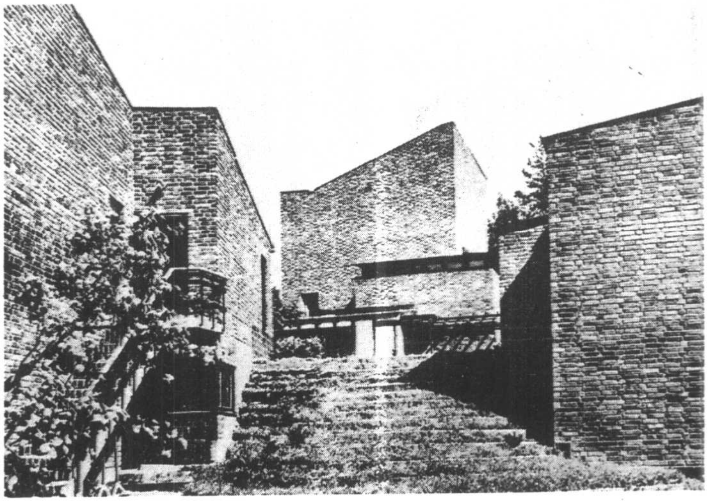


图 741　阿尔托　文化馆
芬兰　赫尔辛基　1955—58

图 742　阿尔托　珊纳特塞罗市政厅
芬兰　1950—53



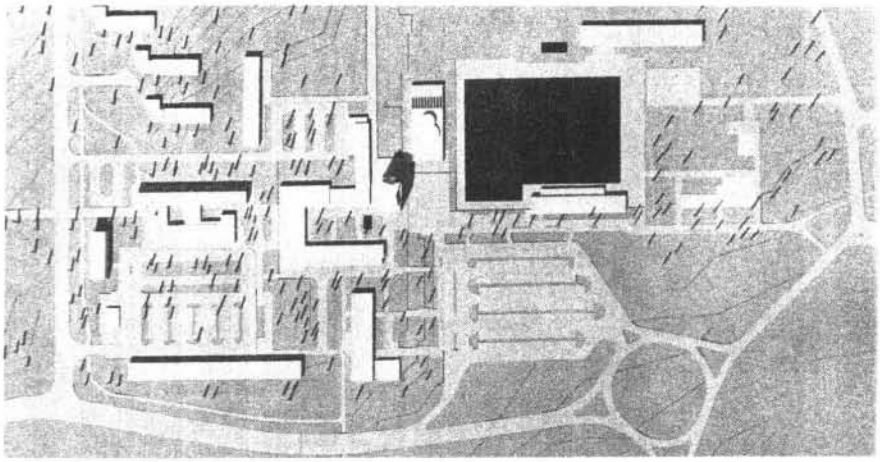


图 744
厄维
塔皮奥拉花园城中心区模型
芬兰　1955

难以理解的事实。在那里建筑物一般达到了雅致、舒适、设计良好的地步，但并不是赫赫有名。然而阿尔托的建筑确实具有国际性的重要意义，这既是由于它本身的固有价值，也是由于它代表了世纪中叶建筑的主要趋势：舍弃由国际学派发展起来并严格强调的形式纯净性，转向形式和材料的丰富化。

芬兰建筑师，大概也包括大多数北欧建筑师，最主要的贡献在于住宅建设和城镇规划。随着二次世界大战后的重建和发展，亟需这类规划。同世界的其它地方一样，这里出现了十分低劣的仓促建造的住宅建筑。然而的确也有一些设计良好的花园城市，其中一些仍在设计之中。在芬兰赫尔辛基附近，由厄维（Ervi）设计的新城镇塔皮奥拉（Tapiola），反映了更年轻一代建筑师的思想。这座城镇由住宅基金会、工会和福利机构建造，座落于森林地带，景色十分生动感人（图 744）。它的设计居住人口为一万二千到一万八千人，许多人往返于赫尔辛基中心工作。城镇中心设有剧院、教堂、高层办公楼，以及设在人造水池周围的购物和娱乐中心。各种规模的住宅和公寓，散布在树林之中，提供了隐蔽的生活空间。

瑞　典

阿斯普伦德（1885—1940）

在瑞典，最主要的早期现代建筑师是阿斯普伦德（Erik Gunnar Asplund）。他为 1930 年斯德哥尔摩博览会做的方案（图 745）是同新古典主义传统的首次重要决裂，当时新古典主义传统仍盛行于瑞典。尽管这个钢与玻璃的结构

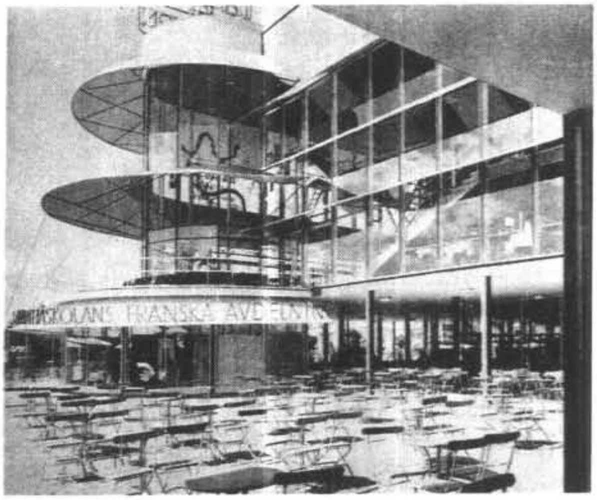


图 745　阿斯普伦德　斯德哥尔摩博览会　1930

是作为临时的展览建筑设计的，但由于它的轻盈、明快，和对结构的清晰表现，在斯堪的纳维亚有广泛的影响。阿斯普伦德的重要代表作是斯德哥尔摩的森林火葬场(1940年)，它座落在一个部分由建筑师填造的山岗上，虽然不算宗教建筑，但仍是一个结合美丽的基地景色的现代宗教建筑的极好实例（图746）。

像芬兰的情形一样，瑞典战后建筑最主要的贡献，是多种多样的住宅群设计和经过规划的社区。其中包括西斯德哥尔摩的魏林比；位于南斯德哥尔摩的一个规划了的社区伐斯塔；以及像奥里布罗和格龙道尔这样的住宅群设计。



图746
阿斯普伦德　森林火葬场
斯德哥尔摩　1940

由斯德哥尔摩城市规划事务所（主要建筑师马凯留斯 Sven Markelius）设计的魏林比，于1953年着手设计，作为二万五千居民的郊区进行规划(图747)。它是一个城市规划的范例。林地和公园的面积得到了保护和扩展。办公楼和住宅在尺度和风格上体现了广泛的多样性。由魏林比到斯德哥尔摩市中心有高速交通。魏林比有完整的商业、文化和娱乐设施，不仅服务于它的居民，也可以服务于邻近的社区。一系列以柯布西耶改建方案（Voisin City）设计手法，大幅度拉开布置的高层建筑，组成了城镇中心的住宅群。靠近边缘的是一些较小型的公寓建筑和独立住宅，它们是为较大的家庭和那些喜欢更独立些的家庭设置的。

丹　麦

雅各布森（生于1902年）

丹麦与荷兰的情形一样，因为它们都是地势低洼而平坦的沿海国家，传统建筑材料是砖。



图747
马凯流斯
魏林比
瑞典
1953



图 748 雅各布森 贝拉威斯塔住宅区
丹麦 哥本哈根 1932—34

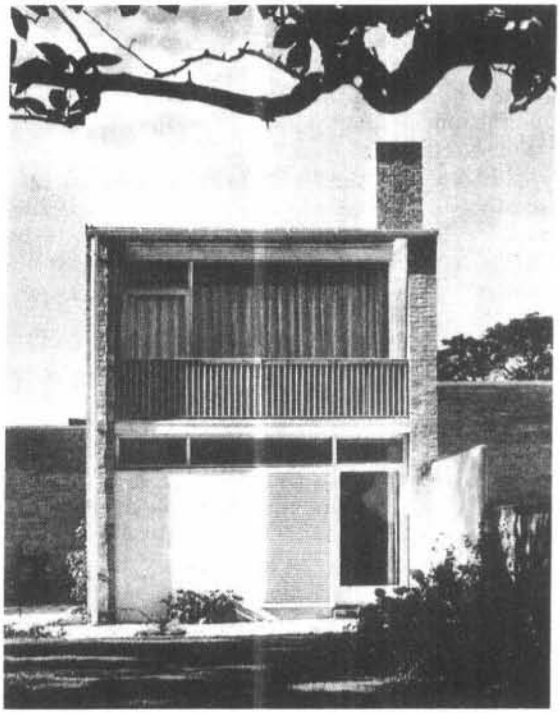


图 749 雅各布森 肖尔姆住宅区方案
丹麦 肖尔姆 1950

砖取材便利并能承受潮湿的气候。在新近的建筑中，室内和室外都继续用砖。这里还喜爱环绕庭院的传统建筑平面。雅各布森（Arne Jacobsen）受勒·柯布西耶和米斯的影响，他在哥本哈根附近的贝拉威斯塔住宅区（Bellavista Housing Estate，1932—1934 年，图 748），以白色粉刷墙面，带形窗和交错的阳台，追随国际风格的一般程式。通过肖尔姆住宅区设计（Soholm Housing Project，1950 年），他重新采用更传统的造型的黄砖材料。这些住宅，有些座落在一个斜坡上，既具有个性，又与环境化为一体，这正是最优秀的斯堪的纳维亚建筑的特征。（图 749）。

大不列颠

十九世纪末，在莫里斯、韦布、沃伊齐和麦金托什等人的重要开拓工作之后，正如已指出的那样，二十世纪的头几十年中，在大不列颠，几乎没有探索性的建筑。1930 年代，由于德国建筑师格罗皮斯、布鲁尔、门德尔松和俄国人切马耶夫（Serge Chermayeff）的来临，给英国以新的促进。这一促进被第一次世界大战的破坏所阻断，由于战争，预算上的限制妨碍了大规模建筑的发展。尽管二十世纪的英国没建起几座伟大的单体建筑，但在城镇和乡村规划，以及学校和学院设计这两个领域，还是取得了进展。大家知道，格罗皮斯与英国建筑师弗赖伊合作设计的伊平顿学院（1936 年，图 750，751），包括一个中等的成人教育学校和社会活动中心，在某种程度上反映了德绍包豪斯的平面（见图 418）。

第二次世界大战期间发生的大规模破坏，导致了对城镇规划问题的细致研究，尽管其中许多设想后来并未付诸实现，而且大不列颠像欧洲和美洲大部分地区一样，蒙受战后仓促建

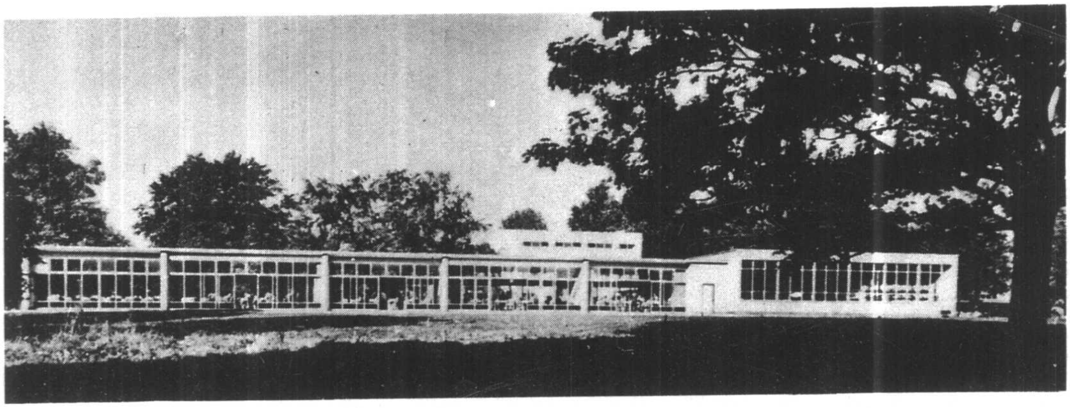


图 750

格罗皮斯和弗赖伊　伊平顿学院

英国　坎布里奇　1936

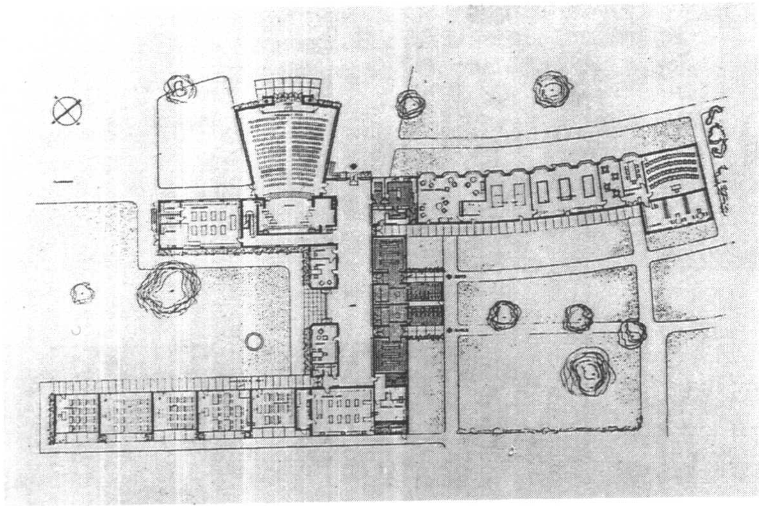
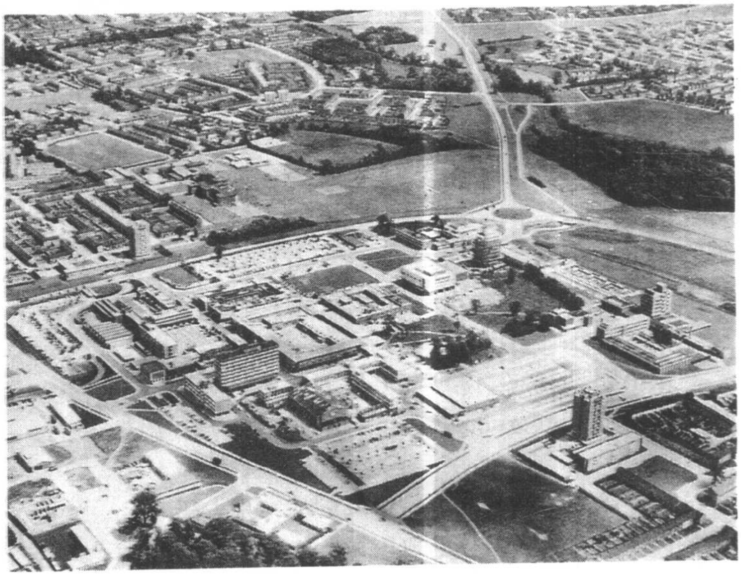


图 751　格罗皮斯和弗赖伊　伊平顿
学院平面　1936

图 752　吉伯德　哈罗新城
英国 1947



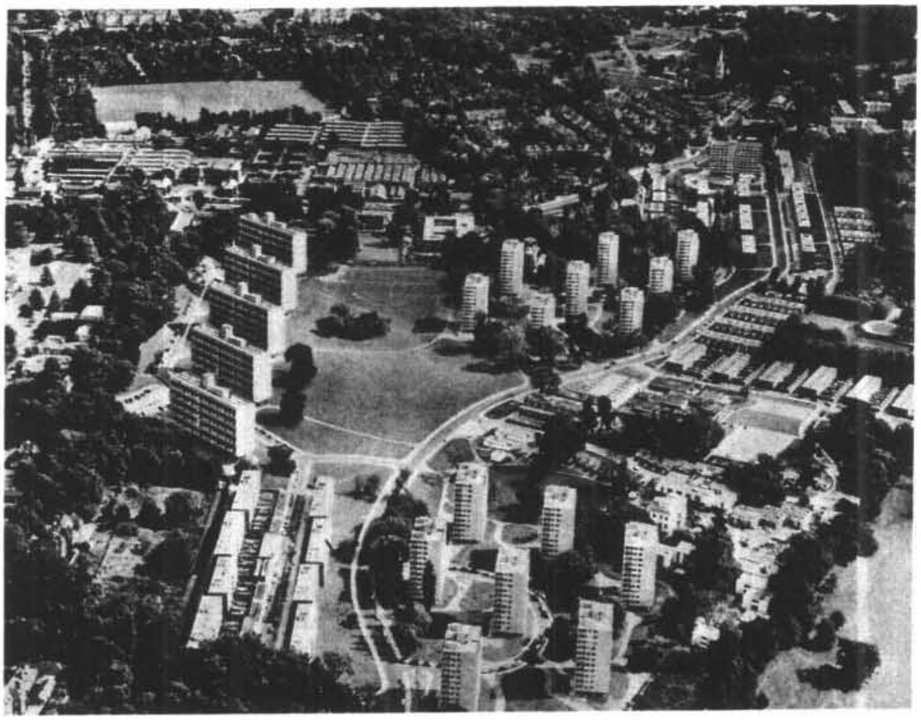


图 753
贝内特等 奥顿住宅区
伦敦 罗哈姆波顿
1952—59

造大量住宅的弊病之害。然而，经过规划的哈罗新城（Harlow New Town，1947 年，主要建筑师吉伯德 Frederick Gibbard），和罗哈姆波顿的奥顿居住区（Alton Estate，1952—1959 年，建筑师贝内特 Hubert Bennett 和其他人），树立了两个样板：前者是有独立花园的住宅设计（图 752）；后者是拉开间距的高层公寓和顺应地形安排的一、二层住宅的群体（图 753）。由伦敦郡委员会发展起来的罗哈姆波顿，是低造价住宅建筑的一个突出实例，它大约容纳九千五百人。塔式公寓、矩形板式大楼、和成排的住宅，以宽大的间距安排在园林化的广阔环境中。在这些建筑的设计和布局上，柯布西耶的影响是很明显的。在 1956 年开始的苏格兰坎伯瑙德新城（Cumbernauld New Town）中，威尔逊（Hugh Wison）和另一些人做了将新、旧城市组合起来的尝试。他们持续实验的结果，仍然是试探性的，有争议的（图 754）。



图 754 威尔逊等 坎伯瑙德新城 苏格兰 1956年动工

阿里森·史密森（生于 1928 年）
彼得·史密森（生于 1923 年）

较年轻的英国建筑师中，最有影响的两位，是阿里森·史密森（Alison Smithson）和彼得·史密森（Peter Smithson）。他们设计的诺福克郡亨廷顿中学（Hunstanton，1954 年），对结构几何形状的明晰表现，乃来源于米斯，但在平面上却有独到见解。首层是行政服务部分；二层布置教室，那里充满了可调节的自然光。史密森夫妇大概要对“新粗野主义”一词负责，这个词产生于 1954 年，此后几乎成了定义建筑上一些新倾向的惯用术语。“新粗野主义”这个词（见第［436］页）不仅适用于材料的粗野表现，就像柯布西耶及其追随者惯常做的那样，也适用于米斯所实践的那种对结构一丝不苟的主张。实际上，这是现代建筑基本原则的再现，这些原则在世纪中期的装饰风中常常被忽视。在新粗野主义刚出现的时候，人们把它与波洛克（Jackson Pollock）和美国抽象表现主义者的革命、杜布菲（Dubuffet）和“粗野艺术”（L' art brut）以及电子噪声音乐等同看待。有趣的是，以表现主义手法来应用国际风格功能主义的粗野主义建筑，竟然是在英国命名的。大约 1955 年或 1956 年，现代绘画中传播得最为广泛的一种倾向“波普艺术”（pop art），这个术语也是在英国首先启用的。

阿里森·史密森和彼得·史密森 1972 年的一个作品——伦敦罗宾胡德花园居住区（Robin Hood Gardens Estate，图 755），立面的质感打破了体量，而且垂直与水平要素既紧密结合又多样变化。外部处理与马萨诸塞州坎布里奇，塞特、杰克森、古尔雷联合事务所设计的霍勒约克中心（Holyoke Center，1963 年）的外部处理多少有些联系，尤其是它显示出与柯布西耶马赛居住单元（1947—1952 年）外部处理的契合。

詹姆士·史特林（生于 1926 年）

史特林（James Stirling）是当代最富于想象力、最有影响的建筑师之一，人们同样也把他与粗野主义及柯布西耶的传统联系起来。史特林有一条令人兴奋的新路子，即有组合玻璃、

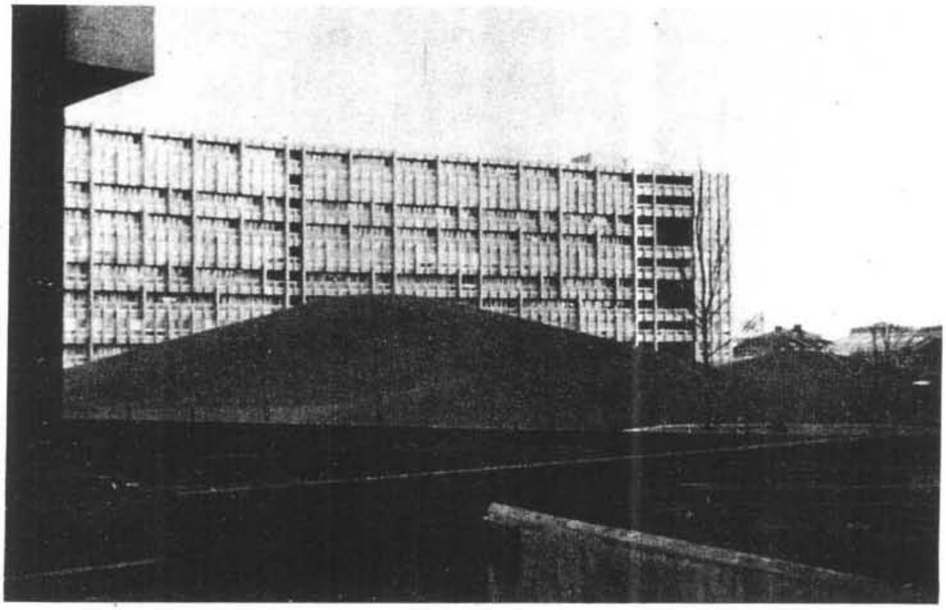


图 755
史密森夫妇
罗宾胡德花园住宅区
伦敦　1972

砖石和金属等材料的超群本领。像路斯·坎(Louis Kahn)一样，他的建筑从原始国际风格的意义上看，与其说是功能性的，倒不如说是富于表现力和个人风格的。1956年，史特林与高文(James Gowan)一道设计了哈姆·考门(Ham Common)低造价住宅区方案，那时他正在研究柯布西耶的晚期思想，并在探索以新的建筑方式应用现成工业产品(ready-made industrial products)的可能性。史特林和高文为1964年的累斯特工程实验室发展了一种透视图绘图体系，这实际上是一种空间设计方法，利用这种方法，通过建筑本身引出了新的视觉概念(图757)。

在剑桥大学历史系，史特林加强了这一方法的动势感，获取紧密而复杂的空间结合(图756)。史特林在他的领域中是一位重要的导师和思想家，尽管他通常对建筑现状持悲观态度，但他本人的工作却在不断展示建筑发展的前景。

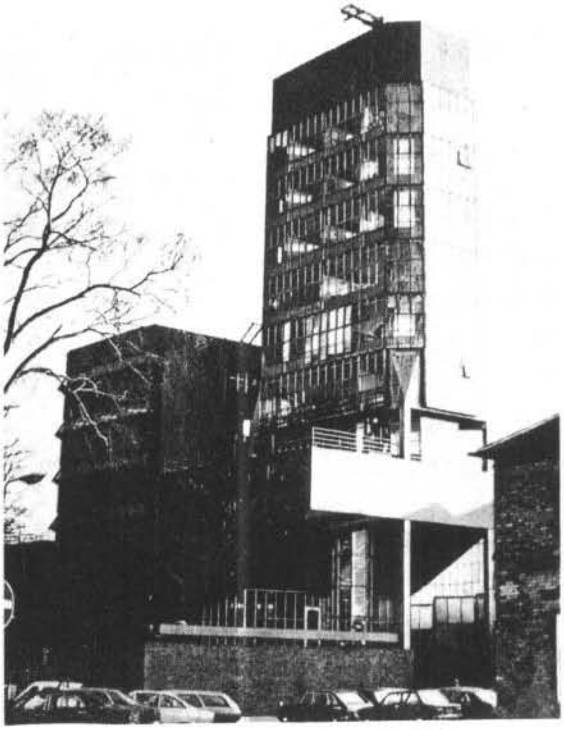


图757 史特林和高文 累斯特工程实验室 英国 1964

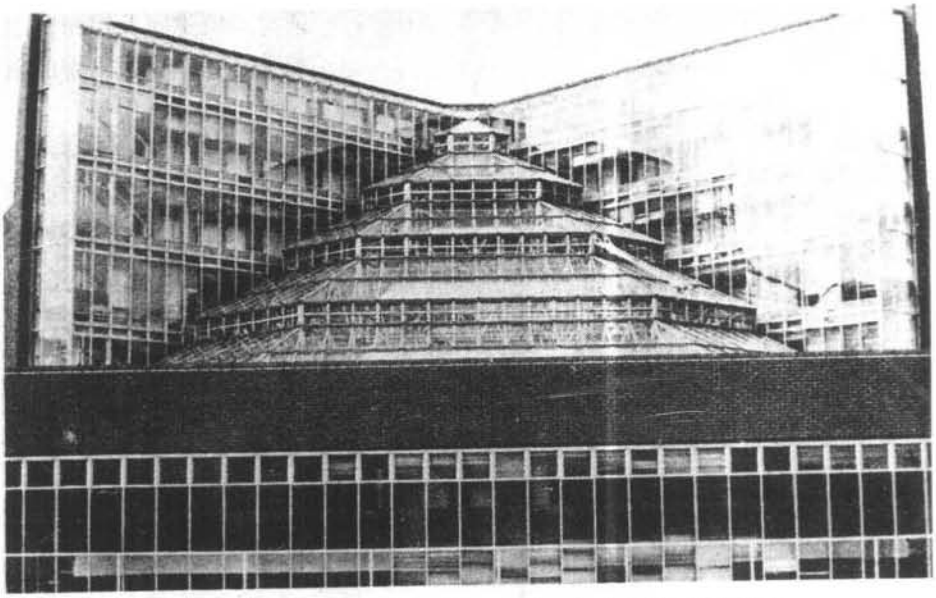


图756 史特林 剑桥大学历史系大楼 英国 1968

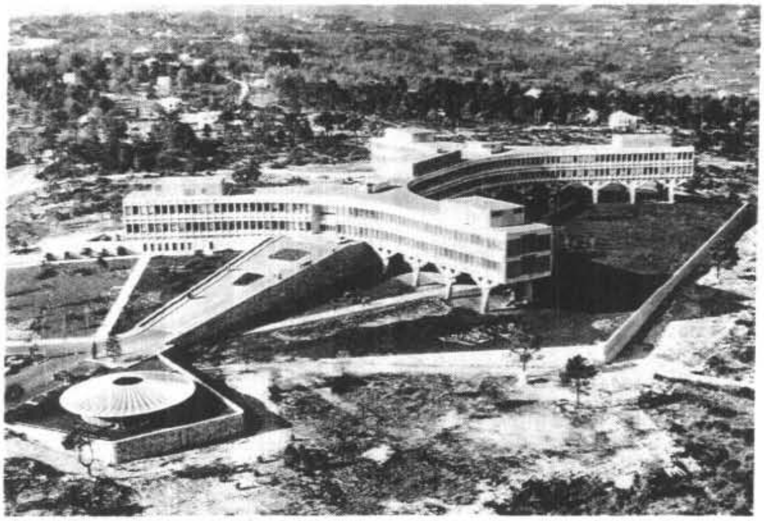
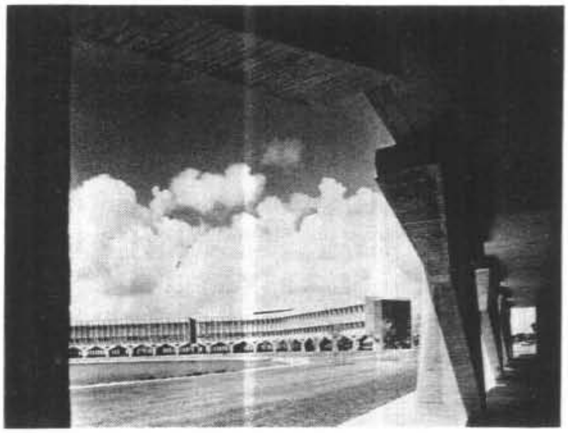


图 758　布鲁尔　法兰西 IBM 研究中心
法国　拉高迪瓦　1960—62

图 759
布鲁尔和盖特杰　IBM 办公楼
佛罗里德　博卡拉顿　1967—70



法兰西

除了柯布西耶的伟大形象和贝瑞的早期作品以外，二十世纪的法国建筑几乎没有鼓舞人心的时刻。在某种程度上，这是培养建筑师的学院派训练体系仍在继续、官僚主义旧卫道士的影响还在起作用的结果。最近，在住宅建设方面取得了一些进步，而最优秀的建筑物则是教堂。贝瑞二次世界大战后重建的勒阿弗尔，动工于 1947 年，是一个平庸的现代古典主义实例。柯布西耶（出生时为瑞士人）创造了许多杰作，但他在国外比在国内影响更大。

建于巴黎的最炫耀的战后建筑，是在方台诺地方(the place de Fontenoy)的UNESCO大楼（联合国教、科、文组织）。建筑师是布鲁尔、泽尔福斯（Bernard Zehrfuss）以及工程师内尔维（Pier Luigi Nervi）。八层的行政秘书处大楼呈Y字型，与一个壮丽的会议厅相毗邻，这个会议厅主要由内尔维设计。尽管整个群体出色地适应了一个很难布置的基地，尽管用了米罗(见彩图157)、考尔德、毕加索、诺古齐和亨利·穆尔等第一流艺术家所做的大量雕塑、绘画和壁画装饰，联合国教科文组织的总体效果，除会议厅外，仍属缺乏魄力和令人失望的建筑。布鲁尔在法兰西IBM（国际商业机械International Business Machines）的一个研究中心里，发展了联合国教科文组织大楼的平面及一些想法，这个研究中心1960—1962年建于拉高迪瓦(La Gaude Var)。这是一个相似的双Y形平面的巨大建筑，窗户深深陷入厚重的混凝土框架中，整个建筑托在混凝土立柱上(图758)。其效果为通透轻快与厚重朴实的细部相结合。与联合国教科文组织大楼相比，由

于它的构件加大导致产生更巨大的、雕塑般的内在力量。在佛罗里达州博卡拉顿的IBM办公楼（1967—1970年，图759）的设计上，布鲁尔回到了他在法国IBM大楼使用过的悬浮于塔柱上的方案，构造了有顶盖的步行道。

今天在巴黎建筑上的主要争议，是城市边缘巨大的、通常是无味的摩天大楼的巨值增长。从城市中心望去，这些建筑非常触目，极大地破坏了十八、十九世纪城市建筑最美好的式样。人们广泛地讨论巴黎市的重新规划问题，但情况还是一如既往。图卢兹可能是城镇再发展最生动的实例之一，目前它正在建设过程中（建筑师为坎德里〔Georges Candilis〕，约西〔Alexis josic〕和伍茨〔Shadrach Woods〕。正在发展的区域是勒米莱尔（Le Mirail），其中第一区贝勒方坦（Bellefontaine）已接近完成（图760）。这个区有能居住一万人的公寓住宅，它们呈不同形式的放射排列，建筑物由四层到十四层高度不等；还有地下停车场、商业中心、会议厅和学校。虽然整个规划离实现还有相当的距离，但鉴于世界性城市规划的现状（缺乏规划），它仍是一个给人留下深刻印象的成就。



图760 坎德里、约西和伍兹 贝斯方坦 法国 图卢兹勒米莱尔 1960年动工

德 国

我们已经看到，1930年以前，德国在新建筑的发展方面一直居世界之首。1933—1945年纳粹统治期间，德国建筑由领导世界的位置跌落到庸俗学院派的地步。第二次世界大战期间的破坏，为重大的重建方案开辟了道路。不幸的是，原有的传统，如勇于探索、先进的教学方法、以及富有同情心的赞助者全被纳粹破坏了。因此，大量新近的建筑平淡无奇，甚至在那些有意识做了努力的建筑上，也缺乏灵感和才干。德国失去了一代进步的建筑师和赞助者。

战后德国最优秀的建筑物是新教堂、剧院和音乐厅。所谓柏林汉区国际住宅展览会（Interbau Hansa-Viertel，1957），这项雄心勃勃地试图大规模仿效1927年著名的魏森霍夫住宅区（见图423）的尝试，尽管照例邀请了第一流的建筑师阿尔托、柯布西耶、格罗皮斯、尼迈耶和其他人参加，但并不怎么成功。这项工程在一个经过自然绿化的公园里，建造了或高大或小巧的不规则居住建筑群体（图761）。虽然它的设计甚至很有才气，但仍属于某种僵化或缺乏内在力量的东西，这也许是因为许多建筑物是参加设计的建筑师各行其事的结果。

虽然相对来说，建造很高的摩天楼在德国仍有些限制，但在迪塞尔多夫的凤尼克斯－莱茵罗尔（Phoenix-Rheinrohr）大厦（1957—1960年，图762），是各地出现的、给人印象最深刻的摩天楼之一。它的建筑师是亨特里赫（Helmut Hentrich）和皮茨尼斯（Hubert Petschnigg）。这座二十二层的结构，受最初发展于美国的连续高层板式建筑的影响，通过相联的三块板式建筑（两块较小的单体分别位于一块较大单体的两侧），引入了纪念性尺度的新观念；



图 761
国际住宅展览会
柏林 1957

板状单体的联接部分，设有服务部分、电梯、盥洗室等。这座建筑是当代有影响的、独创和高效率的摩天楼之一。

1960 年代和 1970 年代，建筑师们越来越关心对荒地大空间的利用，这些荒地濒临大海，或者说实际上就是从海里填造出来的。迈特恩(Hermann Mattern)位于埃德斯特德特半岛(Peninsula of Eiderstedt)的韦斯特霍弗矿泉疗养院，是尚在初级阶段的这类项目之一。那是一个广阔的空间，建筑师在里面设计了一个建筑群体，对城市交通运输、居住区各种设施之间的关系，以及住宅的多样性趣味性等众多课题，自由地进行探索。

米斯、格罗皮斯和德国的其他人，在住宅形式和公共建筑方面首先进行了许多著名的试验，这正是众多现代建筑的发源。这个传统以多少有点不同的方式，通过在斯图加特的比克—厄尔兰(Wilfried Beck-Erlang)自用住宅那类小建筑得到复苏。那座住宅外部具有浓重的原始国际风格感，现在又被赋予近年流行的厚重特征(图763)。然而，在内部却通过运用出其不意和变化多端的景色，与原始国际风格形成对

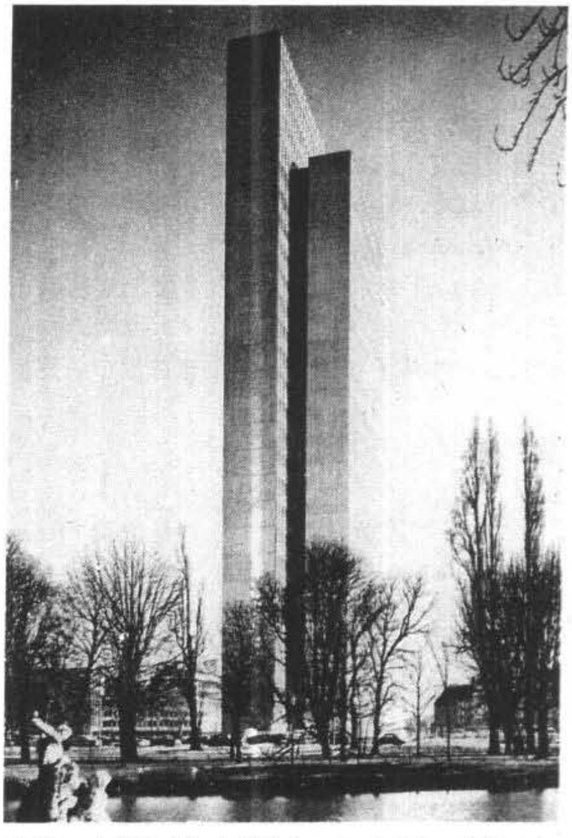


图 762 亨特里赫和皮茨尼赫 凤尼克斯—莱茵罗尔大楼 德国 迪塞尔多尔 1957—60

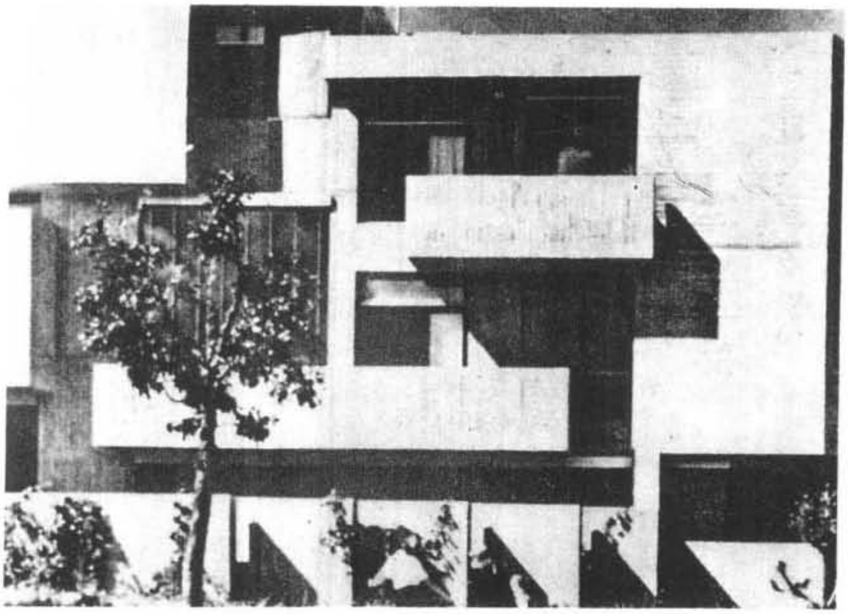
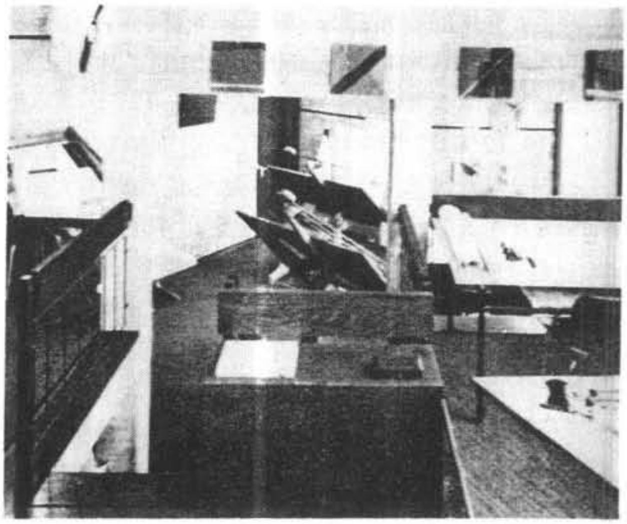


图 763
比克—厄尔兰
比克—厄尔兰住宅兼办公室
斯图加特

图 764
比克—厄尔兰
比克—厄尔兰住宅内景

比，这种作法正是遍及世界的新型试验性住宅的标志（图 764）。

正如所预料的那样，许多新的城市概念正在德国出现，例如弗里德曼（Yona Friedman）的空间城市（Spatial City，1961 年）和韦门诺尔（Wimmenauer）、扎伯（Szabo）、卡斯波（Kasper）及梅耶尔在迪塞尔多夫上空的城市上层结构（City Superstructure，模型，1969 年）。后者体现了在现存城市上建造城市的想法。



夏 隆（生于 1893 年）

音乐厅建筑中，最显赫的是夏隆（Hans Scharoun）1956—1963年设计的柏林爱乐大厅（图756，766）。夏隆是德国现代先驱建筑师之一，1920年代和1930年代，他创作了大量试验性住宅及住宅区方案，并活跃于城市规划方案设计领域。在纳粹政权和战争时期，他仍留在德国，但只许他做少量的工程。战后阶段，他已成为联系过去与现在的一个关键人物，负责建造柏林爱尔大厅以及主持位于柏林的大面积的夏洛登堡—诺德（Charlottenburg-Nord）住宅区的发展规划（1955—1961）和其它一些住宅区工程。

爱乐大厅源于格罗皮斯的全空间剧院（To-tal Theater）的概念。在全空间剧院中，观念席包绕着舞台（见 247 页），而在这里则是包绕着乐队席。爱乐大厅想要实现的最高理想，就是取得观众与演奏者之间的亲密感。这是观众参与戏剧效果、参与音乐和舞台表演的一种世界性趋势。



图 765　夏隆　爱乐大厅内景　柏林　1956—63

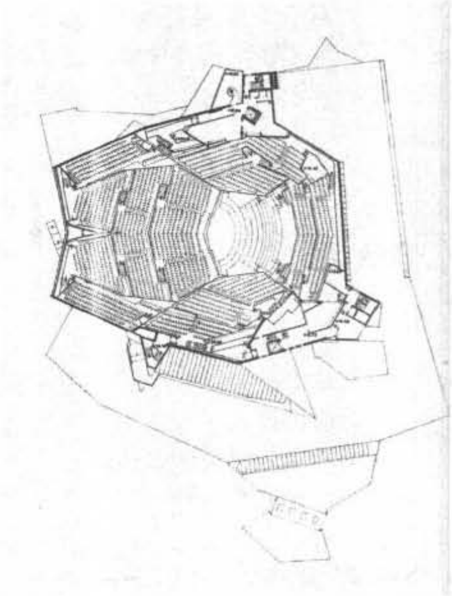


图 766　夏隆　爱乐大厅平面

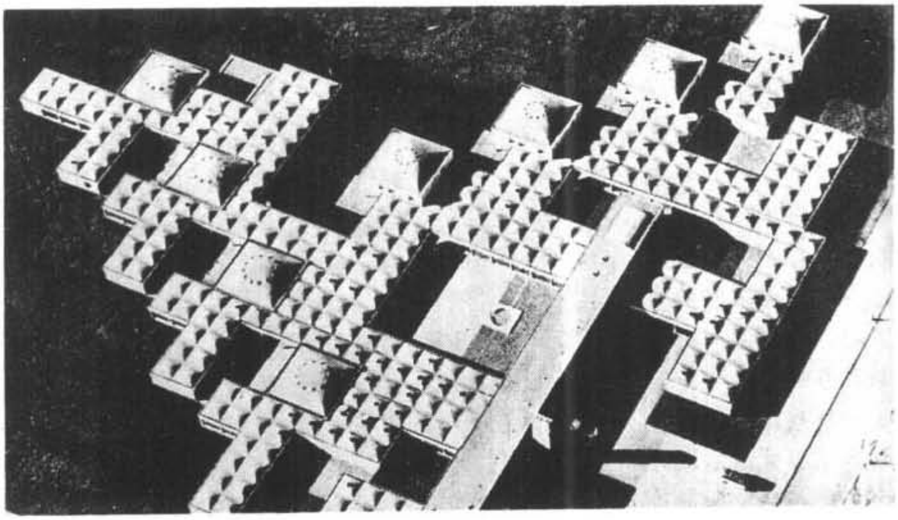


图 768　艾克　孤儿院
阿姆斯特丹
1958—60

荷　兰

艾克(Aldo van Eyck)是荷兰最富于创造性的建筑师之一。他在1958—1960年设计建造的阿姆斯特丹孤儿院中，对各独立部分与总体设计的关系，出色地进行了独创性的研究(图 768)。乍一看，它似乎追随奥德的工人住宅区的那种谨慎的荷兰传统，但是它的总体组织不仅在结构上，而且在象征性上都要复杂得多。在为孤儿们所作的设计中，建筑师深入地考虑

了他们对外界和对内部的保护性亲密感关系（图767）。其结果是，尽管采用比较克制的传统的荷兰学校的手法，这座建筑仍然使人惊讶不已。

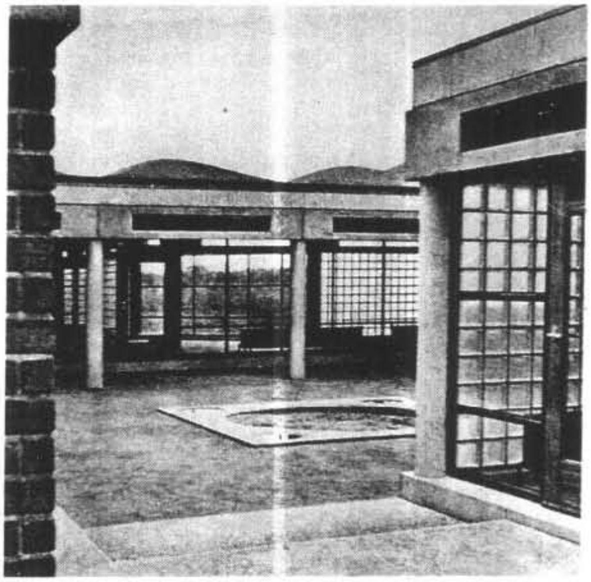


图767 艾克 孤儿院庭院

意大利

在意大利，现代建筑多少有点姗姗来迟。或许因为旧观念太强大的缘故，新的和外来的探索活动的渗入十分困难。一位由未来主义造就的杰出建筑师圣埃利亚，二十八岁时在第一次世界大战中被杀害了。我们已经讨论过他那梦幻般的设计（见〔214〕页）。若是他还活着，他会加速意大利现代建筑的进展步伐。事实上，他的理想随着未来主义的消失而消失了，但它的影响主要通过出版物，通过意大利以外的先驱们，特别是柯布西耶和风格派及包豪斯的建筑师们体现出来。

虽然意大利的法西斯主义没有像德国纳粹统治时期那样公开镇压进步建筑，但这种气候不利于进步建筑的生长。官方的政府风格倒退到了浮华的宏伟主义（monumentalism），其中最令人困惑的实例是罗马的伊曼纽尔二世十九世纪纪念碑。一伙青年建筑师于1933年联合起来，组成“七人团”（Group of 7），目的是追求一种别具地中海特色的，功能性或理性的建筑。两次世界大战之间，意大利理性主义产生了几个虽然孤立但十分杰出的建筑作品。特别是泰拉吉尼（Guisepper Terragni）在科莫设计的人民宫（Casa del popolo，1932—36年，图769），及马塔—特鲁科（Matte-Trucco）的都灵菲亚特工厂（Fiat Works，1927，图770）。后者对曲线形小汽车坡道做了开创性处理，它预示了战后意大利工程方面的某些成就（当时，内尔维也开始了他非同凡响的建筑学工程师的生涯）。

自从第二次世界大战结束以来，意大利发展了对进步建筑的探索活动。在工业、产品、和时样设计（Fashion design）等许多方面，走上了欧洲甚至世界的领导位置。罗马火车总站（终点站，1948—1950，图771，总建筑师卡里尼〔Galini〕和蒙托里〔Montouri〕，是战后第一批杰出的建筑物之一，是意大利工程的一个优秀实例。它的设计与众不同，其悬挑屋顶允许在支柱间运用延续的玻璃墙，而内部空间流通的。建筑师们把公元前四世纪塞尔维亚墙垣的废墟结合进总体规划，与现代的建筑形成戏剧性的对照。

意大利战后的建筑，总的来说以规划完善并具有戏剧性的刺激性为特征。工业企业，尤其是奥利瓦蒂（Olivetti）委托了一批建筑，这些建筑具有值得注意的特点，就是进行了先进的社会规划。奥利瓦蒂工厂位于那不勒斯附近的波佐里（1954，建筑师科森扎LuigiCosenza），是一个工业与管理的建筑群体，附设有为雇员提供的大量服务设施——自助食堂、图书馆和娱乐设施。建筑物座落于绿化地带，可以眺望那不勒斯湾的壮丽景色（图772）。战争以来，

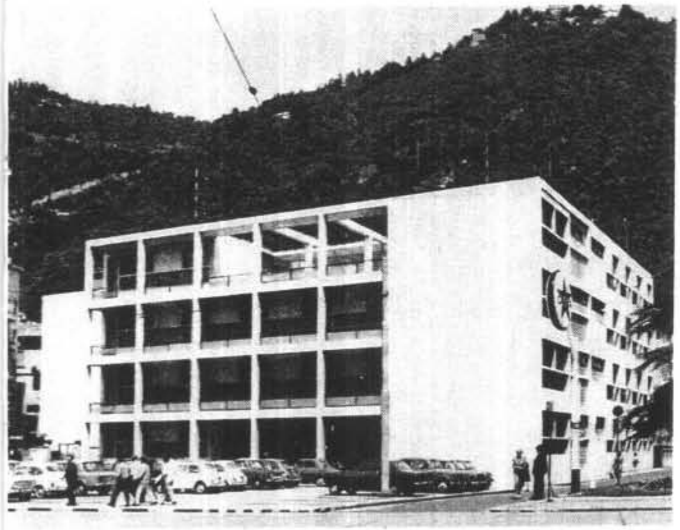


图 769　泰拉吉尼 人民宫 意大利 科莫 1932—36

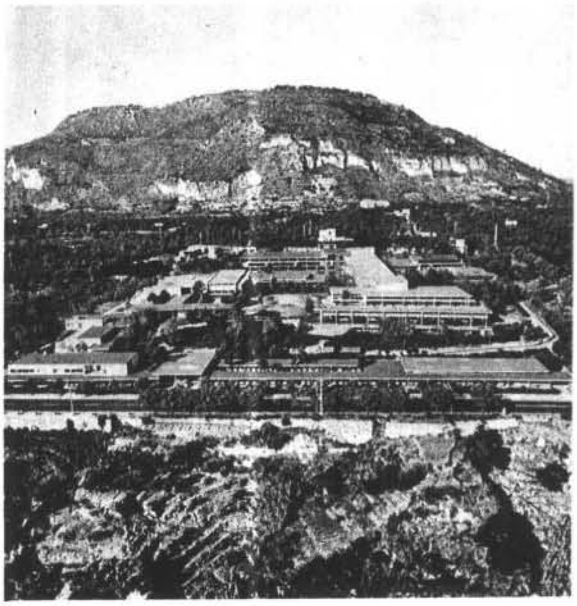
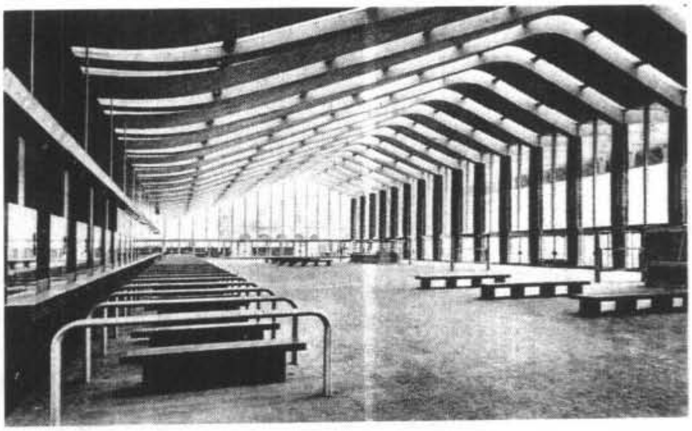


图 772　科森扎 奥利瓦蒂工厂 意大利 波佐里 1954



图 770　马塔一特鲁科通往顶层试车跑道的螺施坡道 意大利　都灵　菲亚特工厂　1927

图 771　卡里尼和蒙托里　罗马火车总站内景 1948—50



新商店、公寓大楼、旅馆和教堂，均以同样的高水平设计，在意大利各地兴建起来。新艺术博物馆的设计成就显著，尤其是在都灵；还有旧博物馆中设备和陈列技术的现代化。教堂设计中，在概念方面和对材料富于想象力的运用

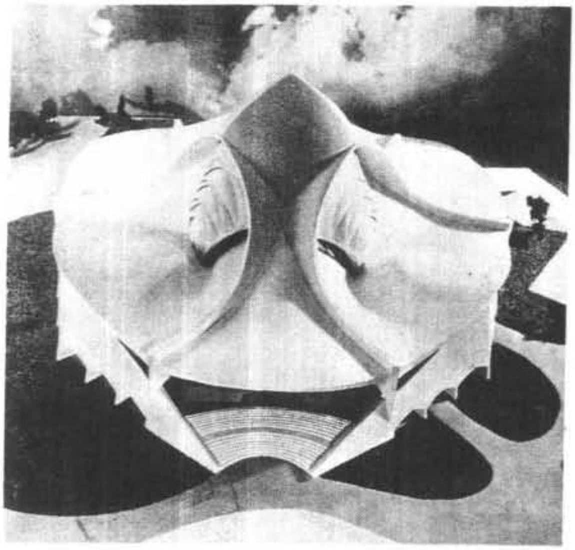


图 773　卡斯蒂利亚尼　朝圣教堂方案
意大利　锡拉丘兹　1957

方面，最令人兴奋的一个作品，是卡斯蒂利亚尼（Enrico Castiglioni）的锡拉丘兹（Syracuse）朝圣教堂方案（1957，图 773）。这个教堂在屋项上表现了钢筋混凝土的动势感，屋顶支承在独立支柱上。这是一个研究新型空间概念的例子，这些新型空间概念也许代表了青年建筑师们最重要的探索。

内尔维（生于 1891 年）
蓬　蒂（生于 1891 年）

在这一探索中，伟大的领袖人物是工程师兼建筑师内尔维。内尔维始终是一个伟大的建设者，具备把工程结构转化为美丽的建筑形式的卓越本领。按照年代顺序，他应归入现代建筑的先驱之列，而且他的基本论点，在一些实施于 1930 年代的重要建筑物中就已得到了阐明。钢筋混凝土是他特别喜爱的材料。他的主要贡献是，认识了钢筋混凝土在创造新形状的空间量度方面的潜力．他一生中最主要的工程项目之一，是 1935 年的一个飞机库设计。这是从 1936 年到 1941 年他为军方建造的许多不同机库中的第一例。这些多跨连续屋面的飞机库，促使他用不同的方式去研究创造多跨结构。他学会了怎样减轻和强化他的材料，并在他的设计中显示美学的和结构的变化。

1945 年以来，内尔维获得了前所未有的机会，将他的理论付诸实践。由于 1948—1949 年，都灵的巨型展览馆必须尽快建造，这位建筑师设计了一个能够在现场便利组装的小型预制构件方案。在 1954 年那不勒斯火车总站设计方案中(图774)，内尔维创造了一个悬挂于混凝土支柱体系上的开敞矩形大厅，和一个支承开花板的斜向对角屋顶构件网架。在内尔维的实验中，有两个非常戏剧般的运用钢筋混凝土的实例，即为1960年罗马奥林匹克运动会建造的大小体育宫。小体育宫与建筑师维泰洛齐（Annibale Vitellozzi）合作，建于1956—1957年，可容纳四千到五千名观众。这座建筑物基本上是一个圆屋顶结构，被圈住的壳体屋盖直径197英尺（约66米），轻盈地座落在三十六根Y形混凝土支柱上。这个屋盖的边缘呈扇贝壳状，既强调



图 774　内尔维　火车总站方案　意大利　那不勒斯　1954

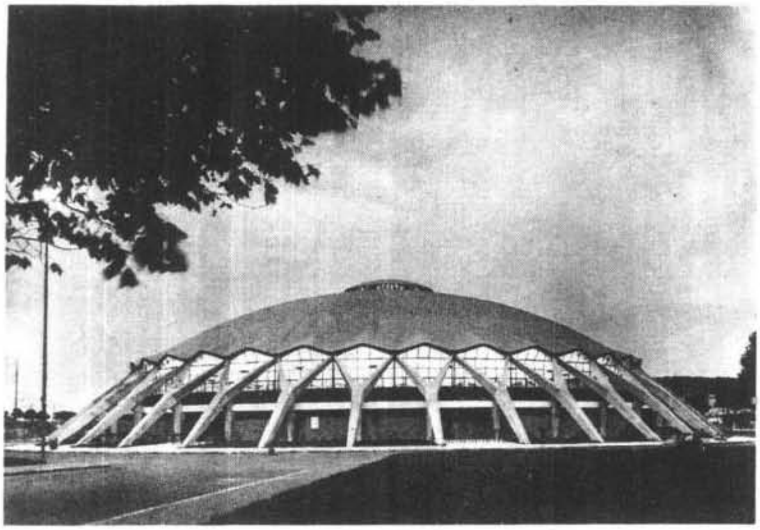


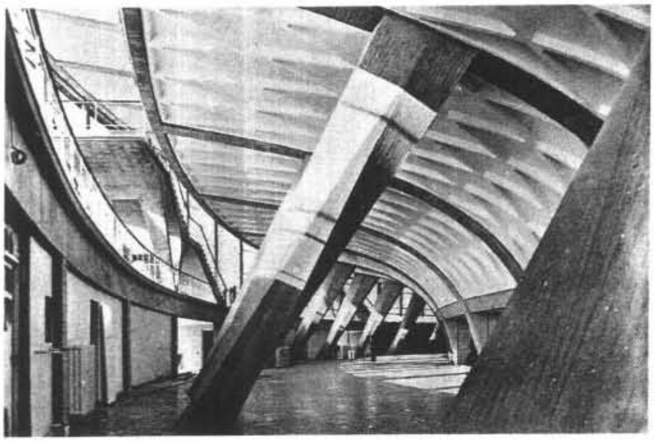
图 775
内尔维和维泰洛齐　小体育宫
罗马　1956—57



图 776
内尔维和维泰洛齐　小体育宫内景

了支承点，又增加了轻盈感(图775)。在这个扇贝壳状边缘和外墙之间的一条连续窗带，提供了均匀的天然光，并增加了天花板的飘浮感(图776)。在内部，放射形交织曲线的蜂窝状天花板悬浮着，没有任何明露的支承。罗马大体育宫建于1958年到1960年之间，大约容纳一万六千多观众。它的圆顶支承于斜支柱上，这些斜支柱结合抽象雕塑般的楼梯造型，使人想起高迪的结构体系(图777)。在这里，天花板和支柱被包在一个玻璃壳中。内尔维最富有戏剧性和令人震惊的一件新结构，是1971年建于梵蒂冈城的梵蒂冈会堂（Vatican Audience Hall）的内部空间（图778)。

1950年代和1960年代，内尔维在意大利和其他国家与一些建筑师协同工作。米兰的皮雷里塔式大楼（Pirelli Tower，1956—1959）是蓬蒂设计的。蓬蒂是意大利在世的建筑师中最杰出的人物之一(内尔维除外，说他是一位工程师更为确切)。蓬蒂缓慢而坚定地从新古典主义开始向精工细作的现代主义发展。他应邀设计



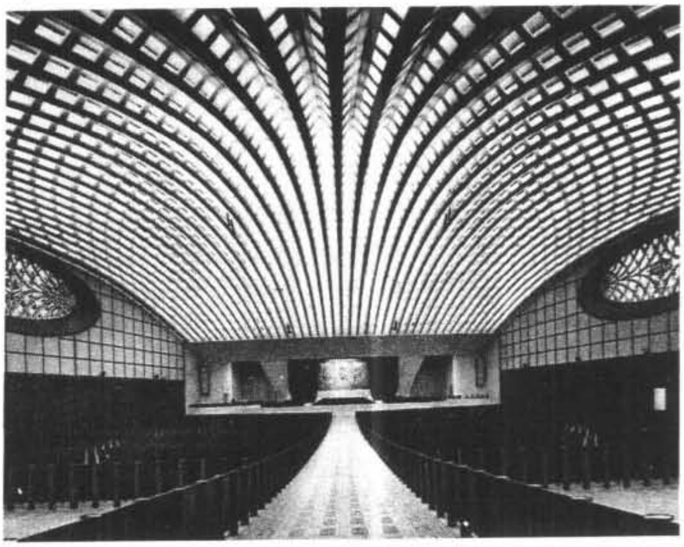


的建筑，几乎遍布世界各地。内尔维担任结构工程师的皮雷里塔式大楼（图779），也是蓬蒂的杰出作品，在那些有所建树的摩天大楼中，它是一种最清晰最独特的表述。与大多数美国摩天大楼不同，它是一座由低矮群房围绕着的独立结构，可以从各个方向观赏，建筑师使它成为一个完整的协调的单体。皮雷里塔式大楼采用了一个船形平面，而不是通常用的矩形板块。它脱离了传统，整个支承在逐渐变细的支柱上，因此给人以非同寻常的深刻印象。由于立柱向上变得越来越纤巧，空间也就扩大了。它在端部以斜面作结束，并以玻璃构成端墙，整个建筑具有一种雕塑般的特征，一种稳健与大体量的感觉，这在当代摩天大楼设计中是少有的。

图779 蓬蒂、内尔维等 皮雷里大楼
意大利 米兰 1956—59

上图777 内尔维 大体育宫内景
罗马 1958—60

图778 内尔维 梵蒂冈会堂
梵蒂冈城 1971



拉丁美洲

尼迈耶（生于 1907 年）
科斯塔（生于 1902 年）
维拉努瓦（生于 1900 年）

1940 年以后，最引人注目的传播国际风格的实例，发生于拉丁美洲。1937 年到 1943 年间，柯布西耶参予里约热内卢教育卫生部的设计，点燃了拉丁美洲青年建筑师的星星之火，特别是巴西的尼迈耶（Oscas Niemeyer），在后来巴西建筑的发展主流中，柯布西耶的影响是显而易见的，但尼迈耶和其他一些人又添加了表现主义和巴洛可的因素，包括平面和立面上的曲线形状，并结合运用反映拉丁美洲传统的丰富色彩。圣保罗的尹比拉皮拉公园（Ibirapuera Park）规划（1951—1955，图 780）。表明了与国际风格整齐的几何形式截然相反的流动的有机组合。甚至在大型矩形结构的工业宫的主要建筑（Palace of Industries，1953）中，也有相互交错的人行坡道系统，使得室内具有动势的力量感，从而打破了空间，并为之增添了景色。尼迈耶在 1943 年的帕普拉（Pampulha）所做的圣·弗朗西斯教堂（Saint Francis），利用混凝土材料创造了抛物曲线状的现代巴洛克结构，这个建筑由波尔蒂纳里（Candido Portinari，国际上众所周知的巴西画家，他将乡土的、表现主义的和立体主义的影响，糅合成一种强有力的、具有社会意识的、复杂化了的风格）用彩色面砖装饰起来（图 781）。尼迈耶在工业建筑和居住建筑上的创作，涉及到多种现代建筑风格。他为尹比拉皮拉所作设计，其戏剧性和生动性，替他招致了更大的委托项目，其中建筑史上最富有戏剧性的项目之一，是位于巴西利亚的一个完整城市的设计——计划中的巴西新都巴西利亚（图 782）。这个城市的总图，是由现代巴西的建筑前辈科斯塔（Lucio Costa）设计的，但把主要公共建筑的设计交给了尼迈耶。巴西利亚很可能是一个归于失败的乌托邦式的规划。在辽阔国土的中部、远离所有主要的商业。和工业中心，建设一座完整城市的想法，最终要成为离谱的幻想。然而，在建筑历史上，在仅有口头支持而极少实际关注的时期里，

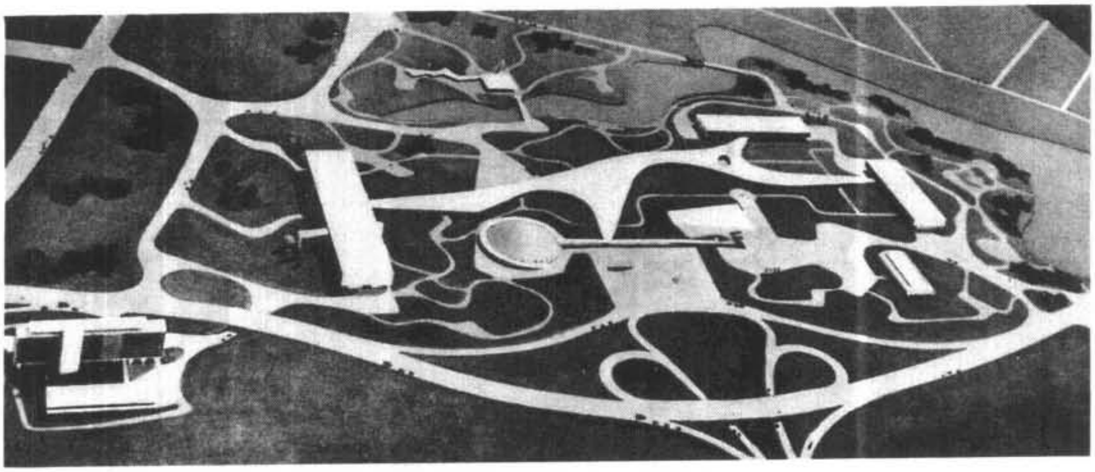


图 780 尼迈耶 尹比拉皮拉公园 巴西 圣保罗 1951—55

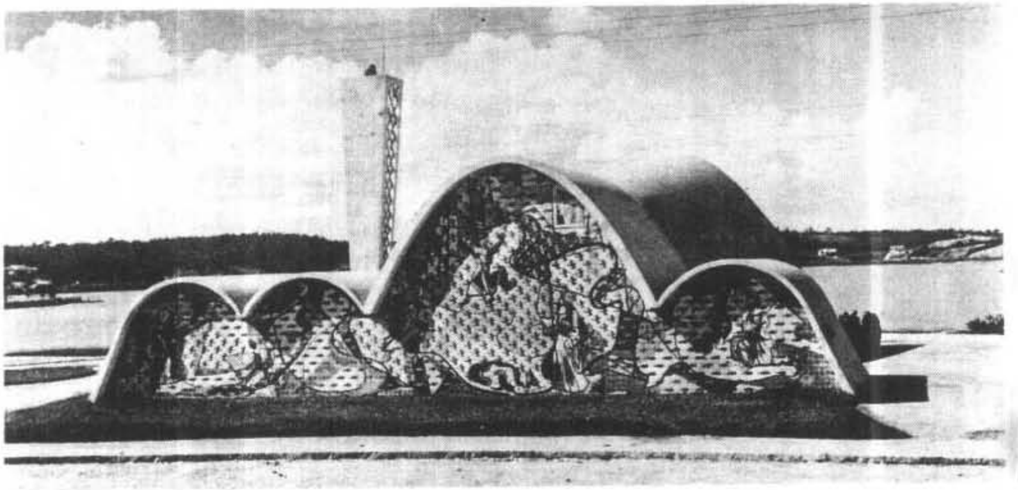


图 781 尼迈耶 圣·弗朗西斯教堂 巴西 帕普拉 1943



左图 782 尼迈耶 黎明宫
巴西 巴西利亚 1959

下图 783 维拉努瓦 奥林匹克体育场
委内瑞拉 加拉加斯 1950—51

这个规划方案对城市规划的总体概念来说是重要的，甚至它的不足和失误之处也是有重要意义的。

在最近三、四十年间，现代建筑在拉丁美洲得到迅速发展。所建造的建筑物中，如果不是绝大多数，也是有相当一部分纯属国际风格的陈规俗套，把现代主义的外观套上传统的结构。这也是1945年以来，建筑业获得发展的其它国家的典型特征。然而在拉丁美洲，出现了一些独特的建筑师，他们有才干甚至有天赋，



为进步建筑的思想和形式做出了贡献。在拉丁美洲发展最迅速的城市之一——委内瑞拉的加拉加斯，维拉努瓦（Carlos Raúl Villanuera）创造了一批杰出的建筑，其中最突出的是奥林匹克体育场（Olympic Stadium，1950—51，图783）和大学城（University City，1952年以后）的一些建筑。奥拉·马格纳（Aula Magna）设计的大学城礼堂（1952—1953），是一个精巧轻盈的内部空间，这种精巧与轻盈由于考尔德和声学专家罗伯特·纽曼（Robert Newman）设计的天花板而得到了加强（见图654，671）。

墨西哥城在1920年代中期就已经采用国际风格的样式了，并且国际风格已经成了这个国家的官方风格。由于墨西哥人特别喜爱壁画，所以建筑物总是加以修饰，特别是在建造了三十年的大学城。这里所看到的，是外部色彩绚丽的装饰性马塞克花砖处理，以及里韦罗（Rivera）、奥罗兹科（Orozco）、西盖罗斯（Siqueiros）和其他墨西哥壁画名家的大量壁画（见〔419〕页）。

加拿大和澳大利亚

在1950年代和1960年代，加拿大和澳大利亚这两个疆土辽阔、人口稀少的国家，以历史上前所未有的步伐，加速发展现代建筑。各式各样的新建筑—摩天楼、工厂、住宅区建设、教育机构、购物中心、文化中心、航空站和政府建筑——为这两个国家带来了新的建筑面貌。多伦多市政厅，建于1965年，建筑师里维尔（Viljo Rewell）。尽管这座建筑引起了争议，但它仍是创造性的、令人兴奋的，是加拿大新精神的象征（图784）。澳大利亚出生的建筑师安德鲁斯（John Andrews），在安大略设计的斯卡巴勒学院（Scarborough College）是加拿大一个惹人注目的新型建筑群。以柯布西耶的传统从事创作——天然混凝土的粗壮结构、纪念性的比例和壮丽的景观——这是一个在任何国家的现代建筑上都十分突出的概念（图785）。另一个杰出的加拿大教学建筑，是由埃里克森和梅西（Erickson and Massay）设计、位于大不列颠哥伦比亚的南伯纳贝的西蒙·弗雷泽大学（Simon Fraser，1965，图786）。这是一个现代古典式空间组织和最先进的结构工程相结合的建筑群。

在澳大利亚，新型建筑形式都有相当可观的发展，从板式摩天楼、综合性教育机构，到住宅和城市规划方面先进的探索活动（图787）。最壮观的现代建筑是位于悉尼港贝尼朗岬的悉尼歌剧院（1927年，图788）。建筑师霍尔（Hall）、托德（Todd）和利特尔顿（Littleton）接替了提出原始方案的丹麦人伍重（Joern Utzon）。这

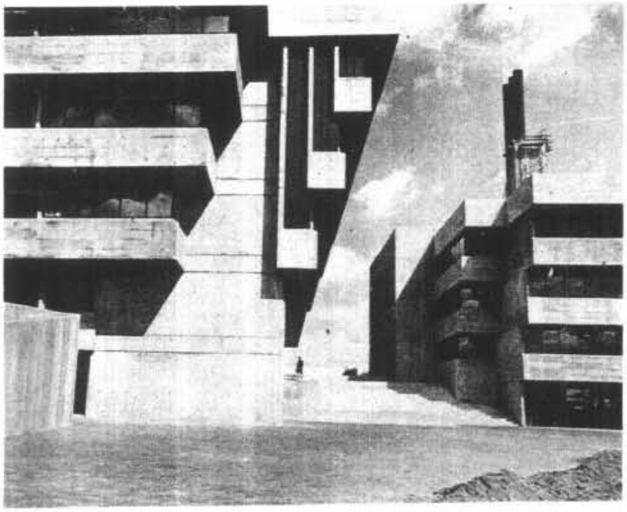


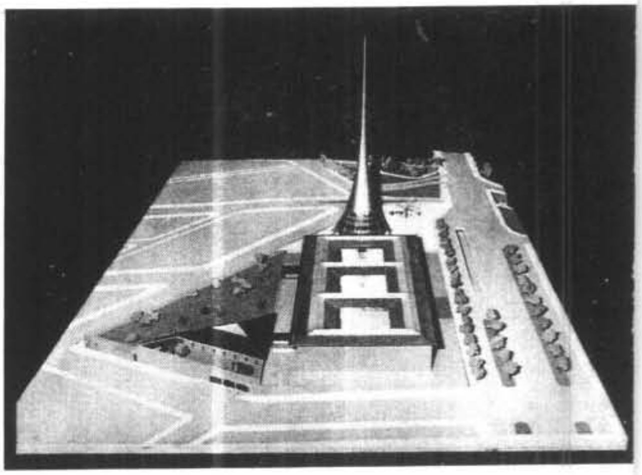
图784　里维尔　市政厅　多伦多　1965

是一个文化中心，设有歌剧院、剧院、展览场所、电影院和室内音乐厅。

在澳大利亚，惹人注目的新城市规划方案近来已经完善并具体化，尤其是在悉尼。澳大利亚广场（亨利·塞德勒联合事务所、工程师内尔维），有一个巨大的圆形摩天楼，作为悉尼的中心，同样也开阔了旧内城的大片拥塞部分。开敞的、带连拱廊的底层，创造出新的公共空间，并将这个从前很拥挤的地带变成了大型广场（图 789）。

由亨利·塞德勒联合事务所为悉尼北部国际贸易城做的方案，是一个庞大而显赫的方案。这个方案打算把悉尼发展为东南亚的一个主要贸易中心。建筑师们将建筑组织在滨水地带，不仅考虑了海上通路，也考虑了通往内陆的铁路和公路。基本建筑是一些弓形的高层建筑，它们彼此之间的安排既考虑到视觉上具有吸引力，又不遮挡景色。这个方案设有展览大楼、旅馆和一些宽阔的步行区域和广场（图 790，791）







上左图 785
安德鲁斯　斯卡巴勒学院
科学和人文楼　多伦多　1966

左图 786
埃里克森和梅西　西蒙·弗雷泽大学
大不列颠哥伦比亚

上右图 787
澳大利亚　墨尔本艺术中心方案

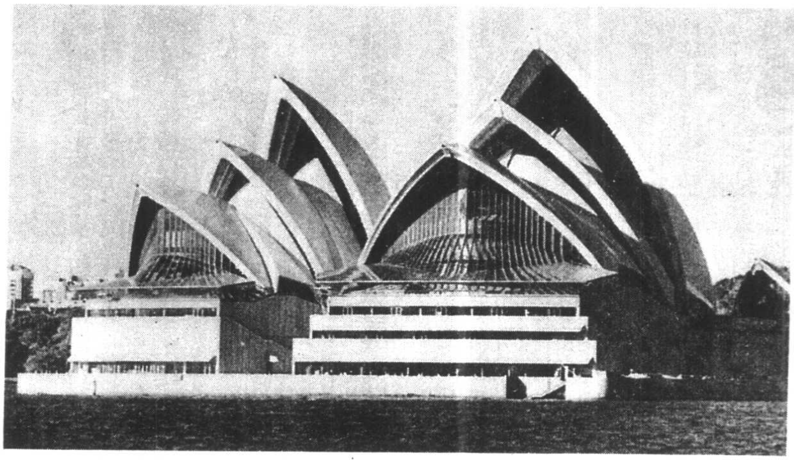


图 788　霍尔 托德和利特尔顿 悉尼歌剧院
澳大利亚 悉尼港 贝尼朗岬 1972

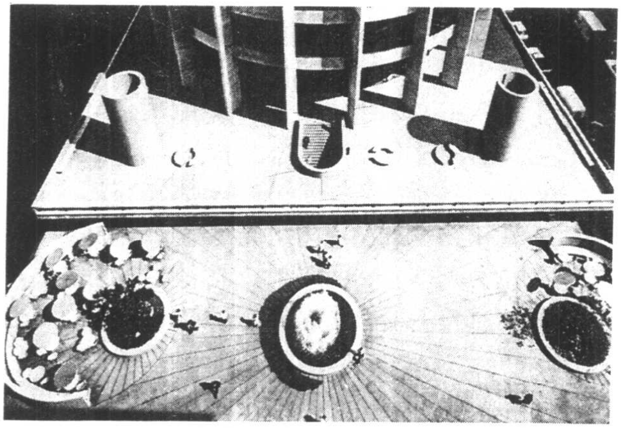
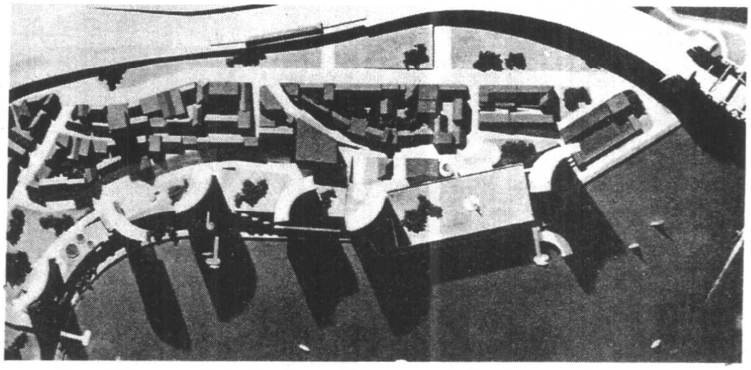
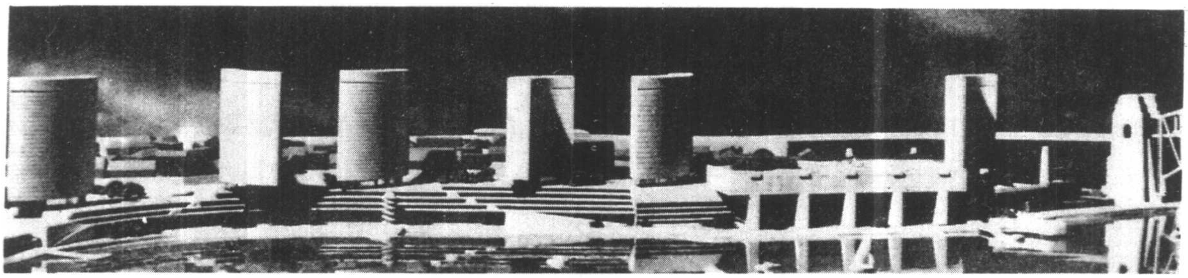


图 789　塞德勒事务所和内尔维
澳大利亚广场　澳大利亚　悉尼

图 790、791
塞德勒事务所　国际
贸易城模型
澳大利亚　北悉尼





日 本

丹下健三（生于1913年）

现代日本建筑出现独立的风格，已是1960年代以后的事了，在这以前，主要是派生的商业性现代建筑，特别是在东京，几乎完全没有个性或独创性可言。新日本建筑的领导者是丹下健三（Kenzo Tange）。像大多数年轻的日本建筑师一样，他也是一位柯布西耶、尤其是柯布西耶晚期粗野主义风格的追随者。东京都市政厅（1952—1957）是一座相当单薄、过于精致的建筑，是柯布西耶居住单元的翻版（见图730）。但是丹下健三通过他位于高松的香川厅舍（1955—1958），在厚重、直率的混凝土处理与横向造型相结合方面，赢得了较大的权威。这种强调水平感的造型，使人联想起传统的日本建筑（图792）。他建于1958—1960年的仓敷市政厅（Kura shiki City Hall）在总体布局上更接近柯布西耶的拉图莱修道院，同时也具有日本建筑的味道。大概他最引人注目的成就，是为1964年东京奥林匹克运动会设计的一对体育馆（图793，794）。两者的屋顶都悬挂在巨大的钢索上，它们的结构既大胆又优美。较大的屋顶由两个混凝土柱悬吊着，多少有点像海贝，而较小的一个则巧妙地悬吊在由单根立柱上盘旋而下的一条钢索上。建筑物本身的粗野主义特征、粗糙的表面质感、大胆盘旋的曲线和真实的结构，赋于这个群体一种不朽的戏剧感，建筑物好像安置在一个由粗糙石块砌筑的巨型舞台上。由丹下健三设计的、位于甲府的梨山文化会馆（1967，图795），是一个梦幻般的纪念性建筑。它巨大的塔柱提供了电梯和其它服务设施的位置，并且在视觉上充当水平办公层的塔状支承。这座建筑的总体效果就像一个庞大的罗曼风的设防城堡——众多元素的凝结体，然而这些元素又可以分解为塔楼和插入的矩形体量两种基本单元。

丹下健三跟大多数日本建筑师一样，一直致力于日本亟需的各类城市重建规划。其中之一是1960年的东京湾规划（图796），它将这一地区划分成不同的高程，各层分别用于交通、办公、居住等等。在一些类似东京的城市，不再可能考虑只在地平高度上重建，向上发展城市的概念正逐步遍及世界。这一设想不单包括独自矗立的高层建筑，如柯布西耶创造性的光明城市，而且通路和步行区还要上天、入地，这和沿城市建筑四周设置是一样的。

其他追随柯布西耶晚期路线的日本建筑师是佐藤武夫（Takeo Sato），他的岩国市政厅（图797）是日本塔式建筑的翻版，比丹下健三的香川厅舍走得更远；前川国男（Kunio Mayekawa），他的东京学习院大学（Gakushuin University）图书馆把竖向塔楼与水平阳台相互穿插的外部体量，同一个朴素、高雅、比例轻巧的内部空间结合了起来（图798）。他的东京大都会节日大会堂（Metropolitan Festival Hall，1961，图799）、特别是它那向上卷起的屋顶，表明了与柯布西耶的昌迪加尔政府建筑有着某种生硬的联系；大谷幸夫（Sachio Otani），他还未完成的京都国际会议大厦（International Conference Building，图800），是一个大规模的建筑物，提供了会议和展览用房、餐馆、行政办公室、商店和游憩文娱场地。由于采用了古老的梯形和三角形设计要素，这座建筑进行了最引人注目的尝试，它把古代日本建筑的母题和概念，是现代结构大规模地结合了起来。

日本的现代建筑，尽管有一些零零星星的实例，甚至可以追溯到莱特的帝国饭店（见图265），但实际上只是一个开端而已。在吸收了强大的柯布西耶传统之后，日本建筑的传统——几个世纪来添加了许多今天称之为现代的成分——正在促使把这种影响变成自己本土的东西。

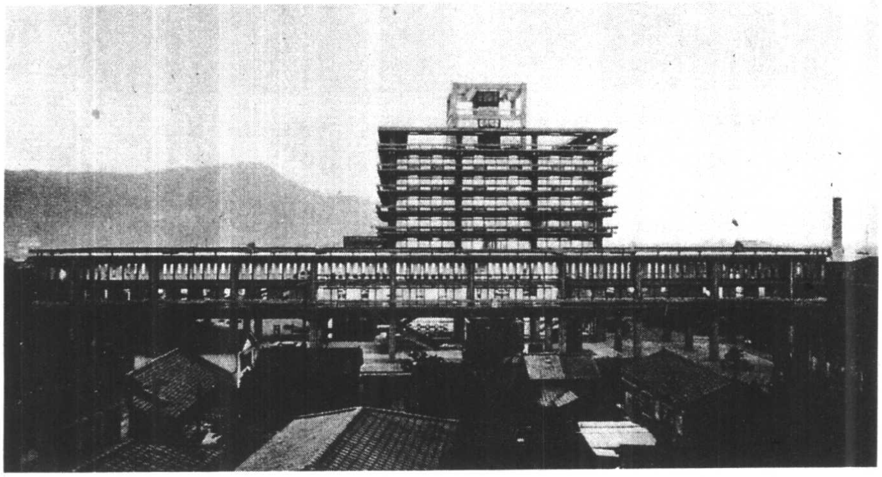


图 792　丹下健三 香川厅舍 日本 高松 1955—58

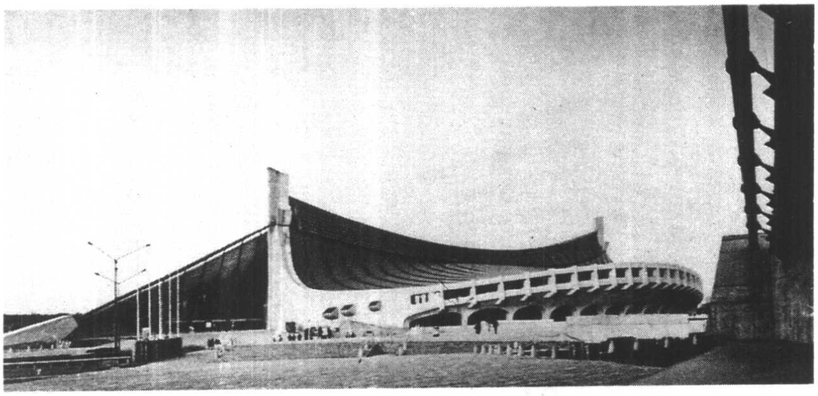


图 793
丹下健三　国际体育馆
东京　1964

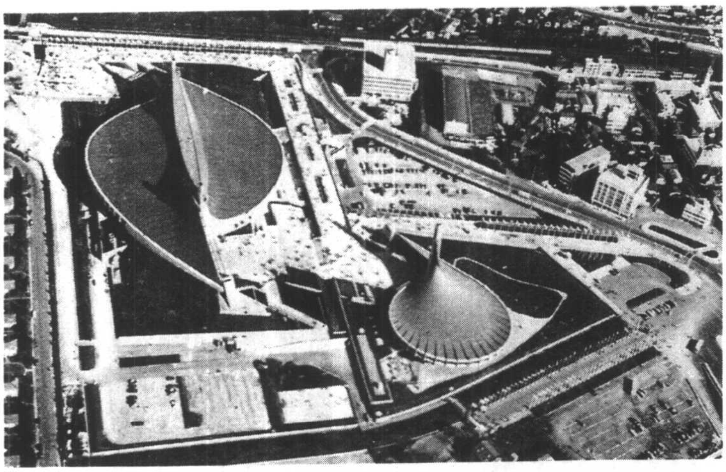
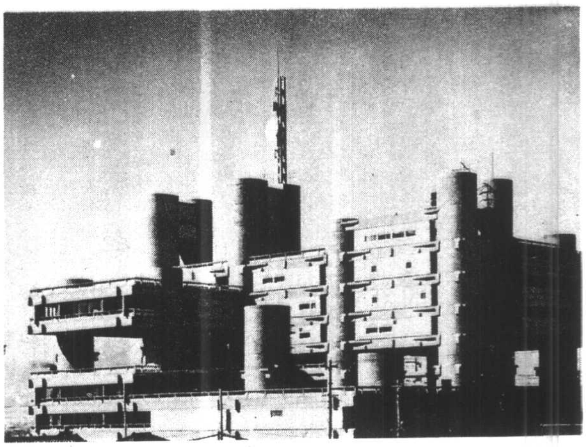


图 794　丹下健三 国际体育馆鸟瞰 东京 1964

图 795　丹下健三 山梨文化会馆 日本 甲府 1967



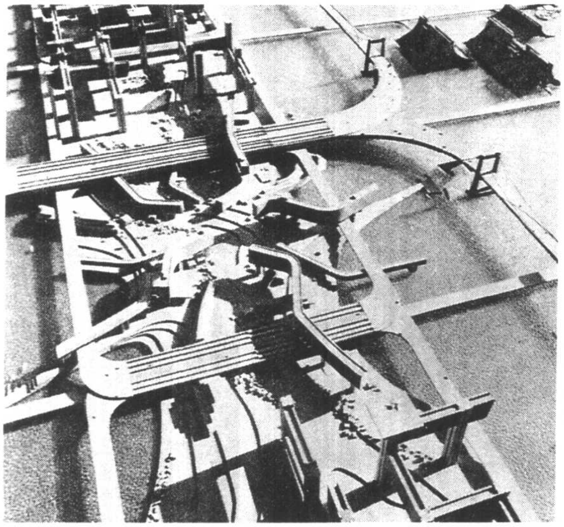


图 796
丹下健三
东京湾规划
办公区模型
1960

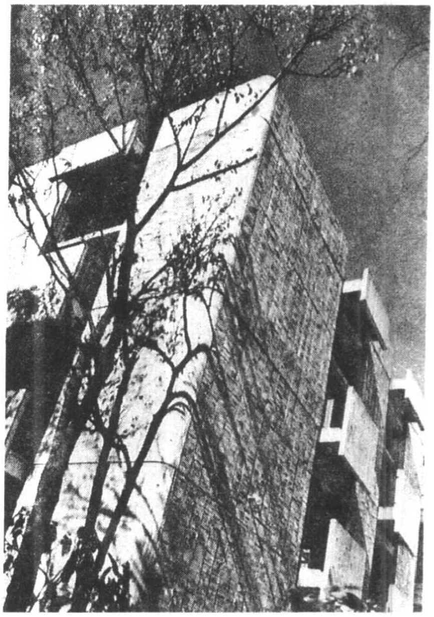


图 799　前川国男　大都会节日大会堂
东京　1961

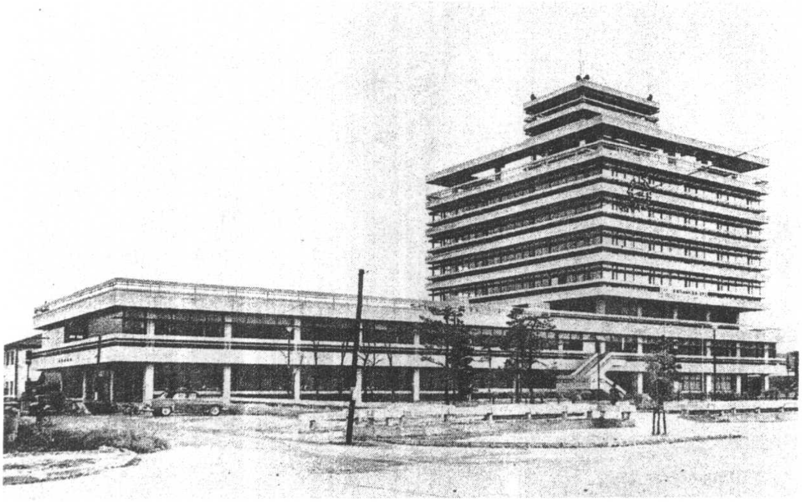


图 797　佐藤武夫　岩国市政厅
日本　1959

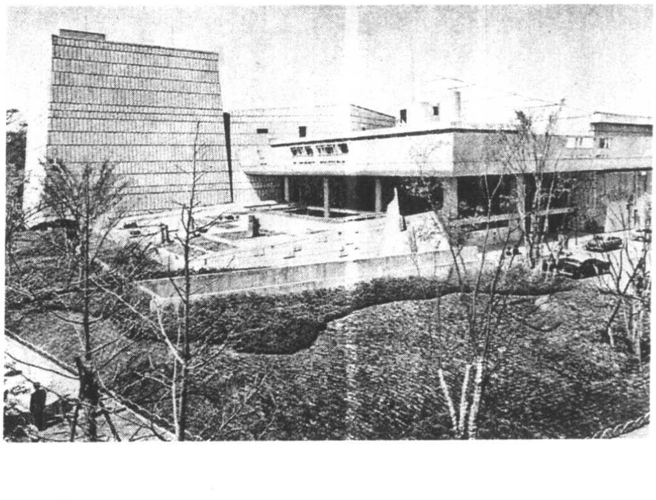


图 798　前川国男　学习院大学图书馆
东京　1961

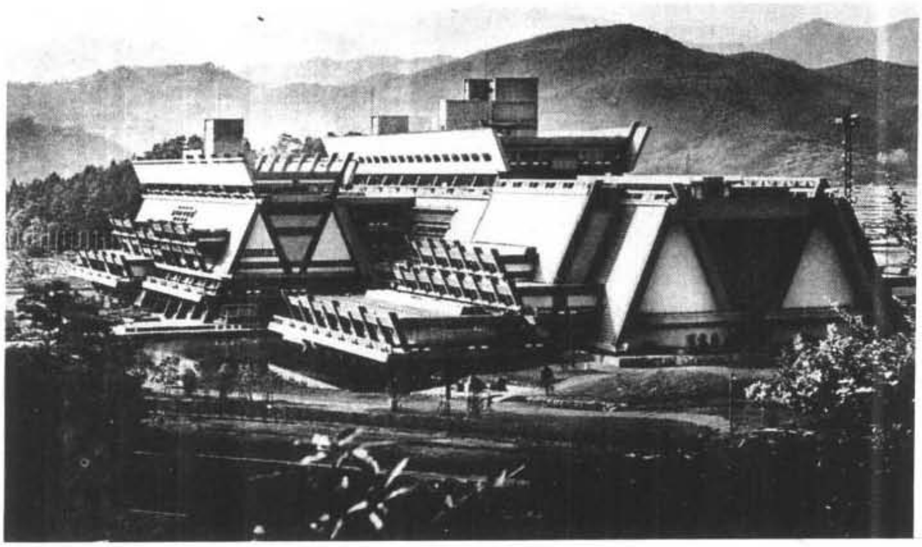


图 800
大谷幸夫
国际会议大楼
日本　京都

美国

二十世纪早期，美国的现代建筑失去了原动力。从1900年到1940年期间，工业、商业、政府和住宅建筑，几乎所有的重要建筑都是折衷主义的。在这些年间，沙利文和莱特对欧洲先驱们的影响远远超过了对美国人的影响。在1930年代，有若干事件和个别人物指出了进入现代设计新纪元的途径，纽约现代艺术博物馆开始举办一系列重要展出。其中第一个展览是由亨利－拉塞尔·希契科克（Henry－Russell Hitchcock）和菲利普·约翰逊在1932年组织的，国际风格由此命名。接着是芝加哥学派展览（1935），还有柯布西耶（1935）、阿尔托（1938）、以及包豪斯（1938）的展览。在这十年中，还兴建了一批新摩天楼，它们打破了折衷主义的摩天楼形式，引入了芝加哥学派的外貌以及包豪斯和国际风格的原则。

二十世纪后半叶的建筑师们，或者通过新的结构体系，或者通过老体系的新用法，如钢筋混凝土，已经能够发展出新的空间概念。建筑师们以空前的规模在各个领域进行工作，除摩天楼和其他城市办公楼外，还有工业厂房、研究中心、大学、宗教建筑、航空港和文化中心；文化中心包括博物馆、剧院和音乐厅。

就此而言，本书的结构有必要做某些变动。以往，我们的主要论题放在对某一运动、趋势或其它新发展广泛而概括的论述上。因此，国家便成了组织本书的纲(因为正如所指出的，从表面上看，我们深深关注的主题是国际化的)；在国家这一大前题下，理所应当地进行细分，并把重点放在单个创造者身上，每一个人有他自己的标题，或者是与另外一、两个人编在一起。但很明显，在下一节，并且从此往后，必须采用另一种编排。这样，美国的建筑就根据类型（摩天楼、住宅、工业群体等等）进行划分，一些主要的创造性人物以及他们的开拓性精神，放在这些标题下的行文中阐述。重复罗列姓氏标题，给他们每人一块个人的小篇幅实在太累赘了。在建筑上，这种划分方法也并不那么令人满意，这不仅因为建筑师们常常在几个标题下都很重要，而且还因为重要的成就往往是一组甚至几组建筑师共同劳动的结晶。在绘画和雕塑中，即使比较接近本书写作的年代，然而，艺术家们从一种类型到另一种类型变幻不定，



图 801
莱因哈德
霍夫迈斯特
莫里斯
科贝特
哈里森
哈蒙
麦里歇里
胡德
富尔霍克斯
洛克菲
勒中心
纽约　1931—37



图 802　胡德和豪尼尔斯　每日新闻报大厦　纽约　1930

实际上，这些类型本身也不是总能确切划分出来的。毫无疑问，从现在起半个世纪内，才比较有可能为二次世界大战以来迅速激增的艺术，建立广泛而可靠的分类。

摩天大楼

摩天楼中，最为丰富的群体是纽约的洛克菲勒中心（Rockefeller center），它动工于1931年，1973年完成。尽管最初的建筑物上带有哥特式的细部，但相对来说，已被简化得不太显眼了，而在1950年代和1960年代的较新建筑物上，就完全舍弃了（图801）。洛克菲勒中心意义重大，这不仅在于它标志着走向理性摩天楼设计的第一步，而且更主要的是在于它的规划思想。这里提到的是：在办公楼之间需为行人设置大块开敞场地、多种游憩设施、精心设计的电影院（无线电城音乐厅），无线电和电视演播室、剧院、溜冰场和一些餐馆。在二十世纪的美国建筑中，如果有的话，也是极少的几个办公楼综合体和对洛克菲勒中心的总体思想做出的改进。大批的建筑师和工程师被召集起来，为一个庞大而复杂的项目进行协同工作，作为这一倾向的早期实例，洛克菲勒中心的设计是值得注意的。洛克菲勒中心的建筑师是：莱因



图 803 胡德和富尔霍克斯 麦格劳—希尔大楼
纽约 1930

哈德(Reinhard)、霍夫迈斯特(Hofmeister)、莫里斯(Morris)、科贝特(Corbett)、哈里森(Harrison)、哈蒙(Harmon)、麦克默里(MacMurray)、胡德(Hood)、和富尔霍克斯(Fouilhoux)。尽管把这些建筑物的巨大体量引入市中心的曼哈顿,激化了城市交通拥塞的问题,但是,洛克菲勒中心的确采取了一种关心人与环境的姿态。

胡德(1881—1934)是参与设计洛克菲勒中心的建筑师之一,在 1920 和 1930 年代早期,他几乎单枪匹马地引导着摩天楼的发展进程。他设计的芝加哥论坛报大厦(1922,见图 416),是当时竞赛的优胜方案,这个方案尽管在功能上给人以深刻印象,但仍是一个狂热的新哥特式设计实例。

胡德与豪厄尔斯合作设计了每日新闻报大厦(1930,图802),与富尔霍克斯合作设计了纽约麦格劳—希尔大楼(MeGraw-Hill Building,1931,图803)。在这两座建筑上,以往那些摩



图 804 豪和莱斯卡兹 费城储蓄团大厦
费城 1931—32

天楼上的复兴主义附加物被去除了。这两座大楼的有趣之处是,建筑师认识到了这种由多层水平楼层构成的摩天楼所特有的问题,每日新闻报大厦的设计强调竖线条,而麦格劳—希尔大厦的设计则强调横线条。

与那些已提及的作品相比,乔治·豪(George Howe,1886—1955)和莱斯卡兹(William Les caze,1896—1969)设计的费城储蓄基金会大厦(PSFS,1931—1932,图 804),是对摩天楼更加革命的表述。PSFS 是国际风格充分地应用于摩天楼设计的第一例。胡德和豪厄尔斯的每日新闻大厦设计,仍然使用了笨重的砖石外墙,竖向窗带深深地嵌置在外墙上。PSFS 采用的玻璃面积要大得多,它以钢骨架轻盈而有力的处理手法,将竖向与横向的强调联系在一起。独立楼层的平面为 T 字形,其服务空间与办公空间的有效划分,体现了对摩天楼设计的一种完满的理解。

与这座建筑相比,完成于 1929 年的克莱斯勒大楼(Chrysler Building)和纽约空中轮廓线



图 805

曼哈顿空间轮廓线(从北边看)

的熟悉标志、完成于1930—1932年的帝国大厦,在形式及功能方面,都标志着倒退。不幸的是,这就是1930年代到1960年代之间,在美国拔地而起的大多数摩天楼的实际情况。虽然纽约的空中轮廓线,尤其是在夜晚,展示出一幅奇妙而激动人心的景象(图805,806),不过,对个体建筑物最好隔一段距离来观察。由于营造者们希望尽可能利用所得到的每一寸空间,特别是在纽约,发展了一种特殊的建筑类型,通过楼层的逐层退缩,去符合(尽管很勉强)建筑法规。这种"观象台式建筑",可能是1930年以后的二十年间纽约高层办公楼最有特征的设计。只是到了1950年代,建筑师和他们的业主们才开始认识到开敞空间对于行人的重要意义,认识到设计优良的建筑物的"公共关系"(Public-relations)价值,无疑这可以成为一个里程碑。由于已经提到的种种原因,尤其是国际风格的影响,特别是包豪斯训练出来的建筑师们,使得美国二十世纪中期以后的摩天楼设计,有了重大的复兴与繁荣,甚至世界各地都是如此。

在美国,标志着这一复兴的第一个不朽之作是联合国大厦(1947—1950及更晚些时候,由国际建筑师小组设计、哈里森为总指挥;图807)。这座秘书处大厦将高大的矩形板式摩天楼概念引入了美国。这座盒子的两个主要立面用玻璃覆盖,而两个端面采用了大理石。秘书处大厦的主体形式主要是受柯布西耶的影响,但其简化和净化了的结构却体现了格罗皮斯和米斯的包豪斯传统。

第二个实例是1951年由米斯设计、位于芝加哥的一对孪生公寓大楼,就其后来的影响而言,甚至更为重要一些(图808)。米斯自1937年以来,一直在芝加哥定居,主要从事伊利诺理工学院的校舍设计。沙利文和芝加哥学派的摩天楼传统,必然具有吸引他的魅力,并使他投入了对摩天楼形式的研究。所涉及的基本问题是钢结构、它的表现力和它的覆盖问题,这是一个饶有趣味的问题。早在1919年和1919—1921

图 807
哈里森等　联合国大厦
纽约　1947—50





图 806　曼哈顿夜景(从北边看)



图 808　米斯　湖滨公寓　芝加哥　1951

年间，米斯在一些虽未兴建但很引人入胜的摩天楼设计方案中，就已对这些问题进行过探索。这对孪生公寓楼由两个互相联系的竖向体量组成，采用了强调竖线条的钢结构。

受到米斯和联合国大厦的激励，随即导致了1950年代第一座伟大的办公楼建筑利华大厦

(1951—1952，图 809)的问世。这座建筑由斯基德莫尔(Skidmore)、奥因斯(Owings)和梅里尔(Merrill)设计，它是这个大型工业建筑事务所〔即 S.O.M.〕创作的一个杰出实例。正如新的摩天楼逐渐发展的情况一样，利华大厦打算作为一个世界范围大公司的纪念性象征。它是一个高大的矩形板式建筑，但只占据纽约一个街区很小一部分。建筑物座落在一些墩柱上，这些墩柱支承着有围护的第二层楼层，主要是公用面积，这些公共面积占据了很大一部分基地，因而，使整个建筑物呈直立的 L 体形。这座大楼是最早的全玻璃建筑实例之一，采用能减弱眩光的水平的浅绿带形窗，与不透明的深绿条带相间。在纽约利华大厦仍是壮观和令人满意的建筑物之一。



图 809 斯基德莫尔、奥因斯、梅里尔 利华大厦 纽约 1951—52

从利华大厦越过公园大道(Park Avenue)，即是摩天楼的另一个杰作，西格拉姆大厦(1958，图 810，811)。在这里，米斯和菲利普·约翰逊得到了前所未有的机会，创造了一座现代工业的纪念碑，可以和中世纪宗教信仰的纪念碑——哥特式大教堂相提并论。这座大楼陈述了板式建筑的原则，它绝对对称，在一个宽阔的广场中孤傲地耸立着，人造喷泉均衡的细部处理，给这个广场带来了轻松欢快的气氛。在围护大厦的精致窗框构件内，粗大的骨架结构清晰可见。建筑材料、金属青铜和琥珀色玻璃，赋予它的外观一种幽暗的稳健，但这并不破坏内部空间充满光感的总体效果。这座大楼或许尽善尽美地表述了米斯所强调的“秩序的有机原则，乃是取得各部分之间、以及部分与整体之间良好关系的一种手段”。在现代建筑的各个时期中，没有任何一座建筑能够对后来的摩天楼设计产生如此的影响。

米斯的信条在新世界贸易中心(图 812)的设计中，得到了最有纪念意义的表述。这座一



图 810 米斯和约翰逊 西格拉姆大厦 纽约 1958

百一十层的大厦是世界第二高建筑，由山崎实(即雅玛萨基，Minoru Yamasak，1912年生)设计，为纽约港务局建造。迪塞尔多夫的凤尼克斯·莱茵罗尔大厦，前面已经讲过(见第〔451〕页)，也是在米斯的课题上进行有意义的变化，就像世界各地的摩天楼一样。然而，也有一些脱离了米斯传统的建筑师，其中有埃洛·萨里宁(1910—61)，他设计的纽约CBS大厦(1962—1964)，用粗大的竖向柱子与凹入的窗户虚面相互交替，引入了又一种强烈的对比(图813)；蓬蒂设计了米兰的皮瑞利大厦(见图779)；卡迈洛特、梅里和齐尔福斯事务所的齐尔福斯(Bernard Zehrfuss，生于1911年)，在巴黎一个城市规划方案中设计了一个摩天楼综合体(图814)。将摩天楼作为一组彼此连结、相互联系的建筑群体这一概念，可能代表了一个新方向。

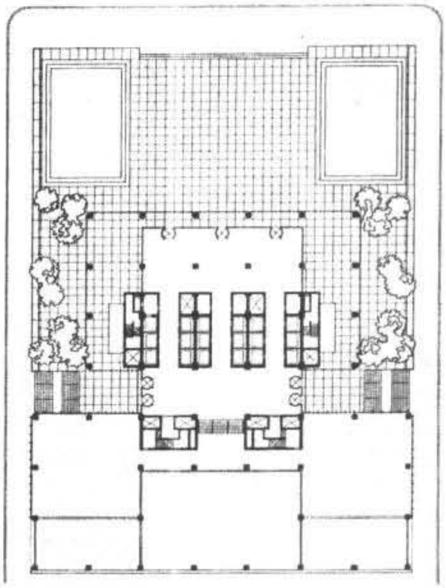


图811　米斯和约翰逊　西格拉姆大厦平面　1957



图812　山崎实　世界贸易中心　纽约

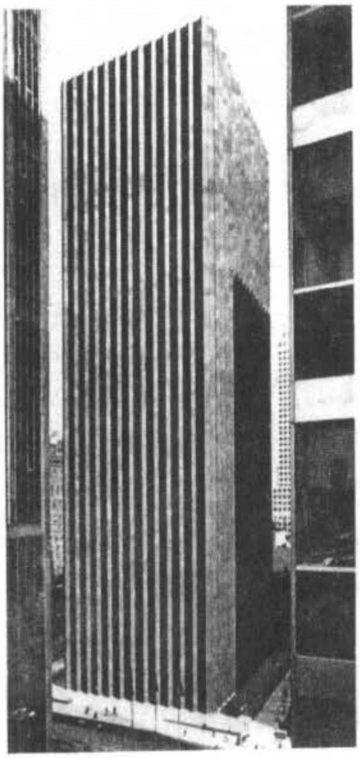


图813　小萨里宁　CBS大厦　纽约　1962—64

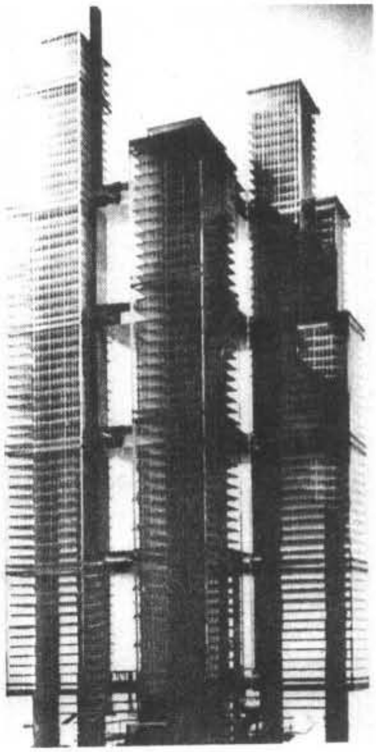


图814　齐尔福斯　巴黎规划方案模型

1960年代晚期和1970年代，基本上仍是高耸的、层迭的、商业性的摩天楼在世界各地与日俱增地建造起来。但是，显然无论内部空间组织，还是外部形象都缺乏想象力。要创造新颖而生动的摩天楼形式，同时又要让业主满意，要最大限度地利用空间补偿他们的巨额投资，这虽然不是绝无可能，但也确是一件难事。

创造精雅、生动的新型摩天楼仍是可能的，象由贝聿铭和他的协作者设计、完成于1975年的波士顿约翰·汉考克互助人寿保险大厦(John Hancock Mutual Life Insurance Building，图815)；约翰逊和伯吉设计，在得克萨斯州休士顿刚刚峻工的宾佐大厦(Pennzoil building)；与上述两者有所不同，但形式组合十分生动的联合国宾馆和办公大楼(罗奇、丁凯罗联合事务所，1975，图816)，已经对此作出了证明。

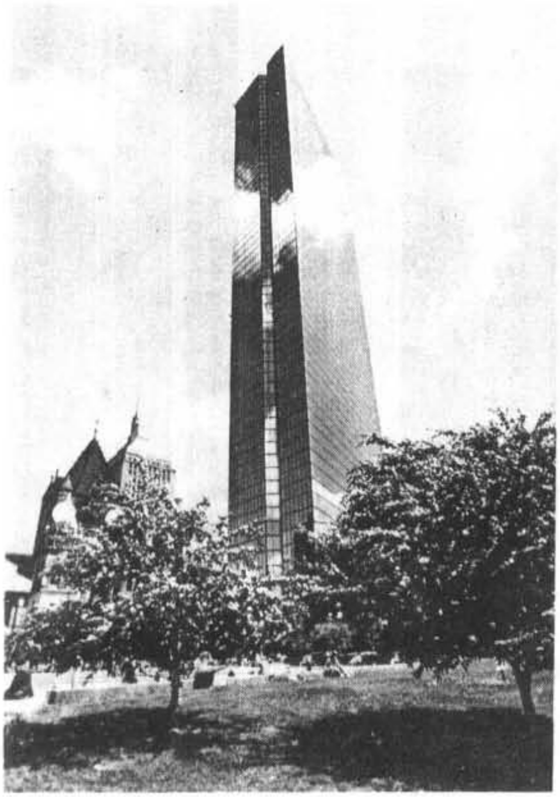


图815 贝聿明等 约翰·汉考克互助人寿保险大厦 波士顿 1975



图816 罗奇、丁凯罗联合事务所 联合国宾馆和办公大楼 纽约 1975

住 宅

二十世纪前半叶，现代建筑大部分探索活动在独立住宅领域进行。这是可以理解的，因为建造一座摩天楼或一个庞大的工业建筑群，造价十分昂贵，以致过了半个世纪以后，业主们才能在现代建筑上冒险试试。前面已经提到，莱特在他一生大部分时间里，设计的是独立住宅。1920年代第一批来到美国的欧洲建筑师莱斯卡兹(1896—1969)、纽特拉(Richard·Neu—tra，1892—1970)和欣德勒(Rudolph Schind—ler，1887—1953)，都在住宅建筑上花费了大量的精力。欣德勒和纽特拉两人都为莱特工作过，并且他们每人都在加里福尼亚为理查德·洛弗尔博士(Dr. Richard Lovell)造过一座住宅，把莱特住宅设计的外貌与国际风格结合了起来。

纽特拉设计的住宅(图 817),引人注目地座落在一座山腰上,通过开敞的阶梯式结构,把风景和气候的宜人之处尽收其中,尤其创造了一种南加里福尼亚建筑的独特风格,甚至还可能对莱特的考夫曼住宅产生过某些影响。纽特拉设计的考夫曼住宅,靠近加里福尼亚的棕榈泉(1947,图 818,819),展示了他把现代建筑融汇于美丽如画的沙漠和山岭景色之中的才能,堪与莱特并驾齐驱。

格罗皮斯和布鲁尔的许多早期美国建筑,都是遵循包豪斯原则的住宅。布鲁尔的第二个自用住宅,位于康涅狄格新迦南(1951),在材料的运用方面,表现出使之与当地环境相协调的适应能力。这里主要用的是混凝土、粗石和用于天花板的风化木梁(图 820,821)。在其它住宅上,例如马萨诸塞州威廉斯敦的鲁宾森住宅(1946—1947,图 822),他同样以一种富于意味的手法运用天然石块,这是他后期生涯中石块与混凝土结构的前兆。

米斯除了伊利诺州的范斯沃斯住宅(图823)之外,在美国没有再建任何别的住宅,但是他的传统被继承了下来,尤其是菲利普·约翰逊在康涅狄格州新迦南的自用住宅(1949,图824,825),是对米斯原则的典型发挥。主人用房是

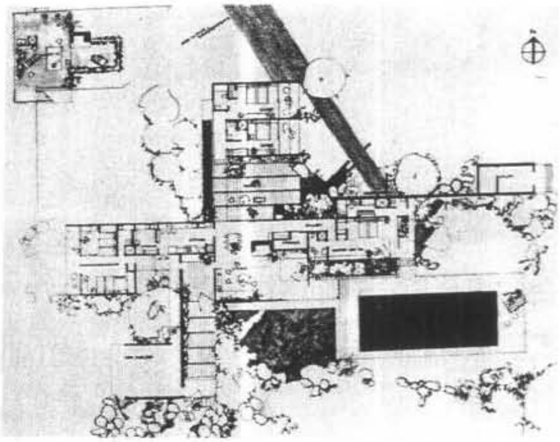


图 818 纽特拉 考夫曼住宅平面
加里福尼亚 棕榈泉 1947

一个玻璃盒子,它提供了防护,同时又打破了大自然与封闭空间之间的界限;客人房间则为另一个极端,是一个完全封闭起来的房子。

一些假想的住宅设计,具有巨大的潜在意义,从较广的含义上说,它们属于幻想建筑的一个新阶段。突出的一例,是由基斯勒设计的恩德勒斯住宅(Endless House,1959)。早在1925年基斯勒就构思了一个建于桥体结构上的空间城市和一座恩德勒斯剧院(Endless Theatre)。1934年,他在这些基础上发展了一座空间住宅,经过多年试验,即成为所谓恩德勒斯



图 817 纽特拉 洛弗尔博士“健康”住宅
加里福尼亚 洛杉矶 1927—29

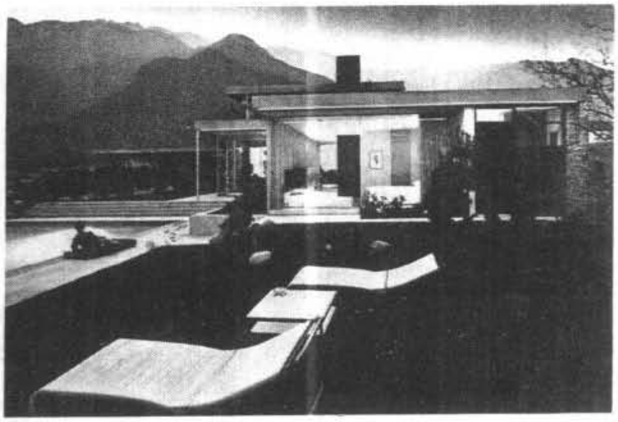


图 819 纽特拉 考夫曼住宅
加里福尼亚 棕榈泉 1947

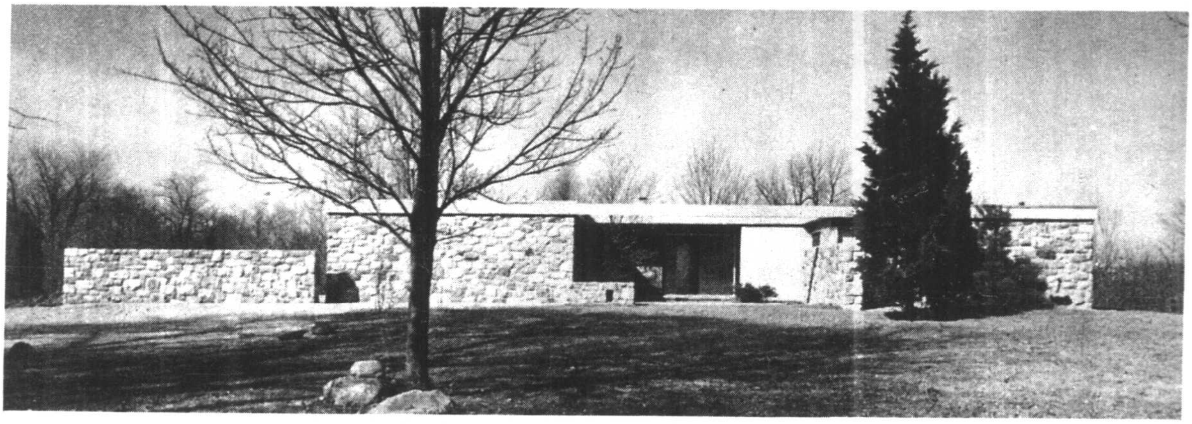


图 820　布鲁尔　Ⅱ号住宅 康涅狄格州 新迦南 1951



图 821　布鲁尔　Ⅱ号住宅内景　1951

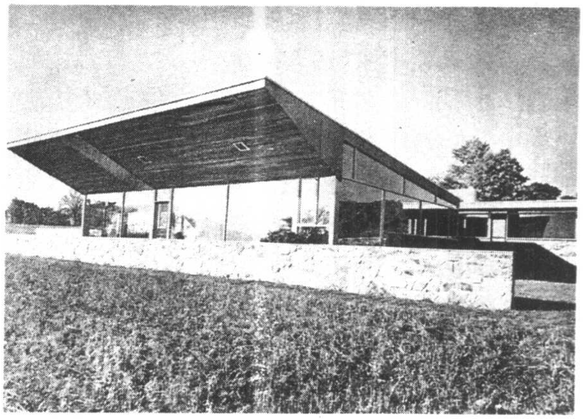


图 822　布鲁尔　鲁宾森住宅
马萨诸塞　威康斯敦　1946—47

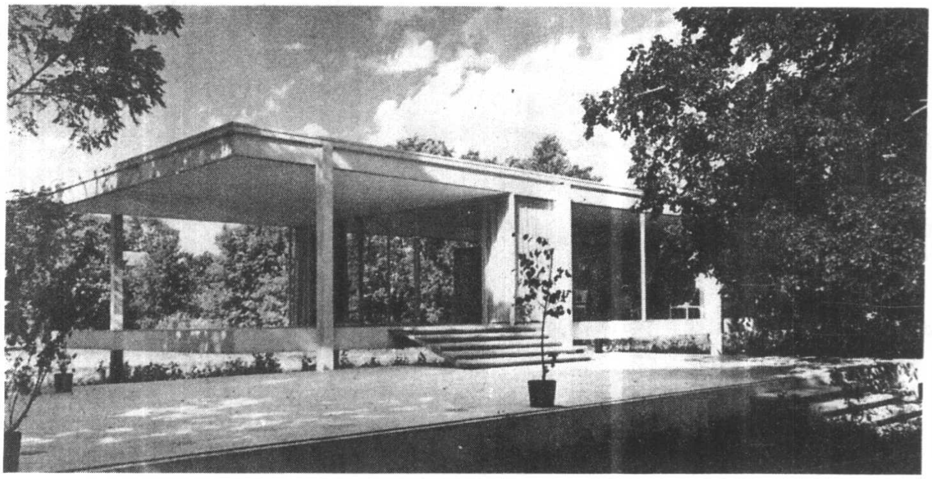


图 823
米斯　范斯沃斯住宅
伊利诺　普兰诺　1950

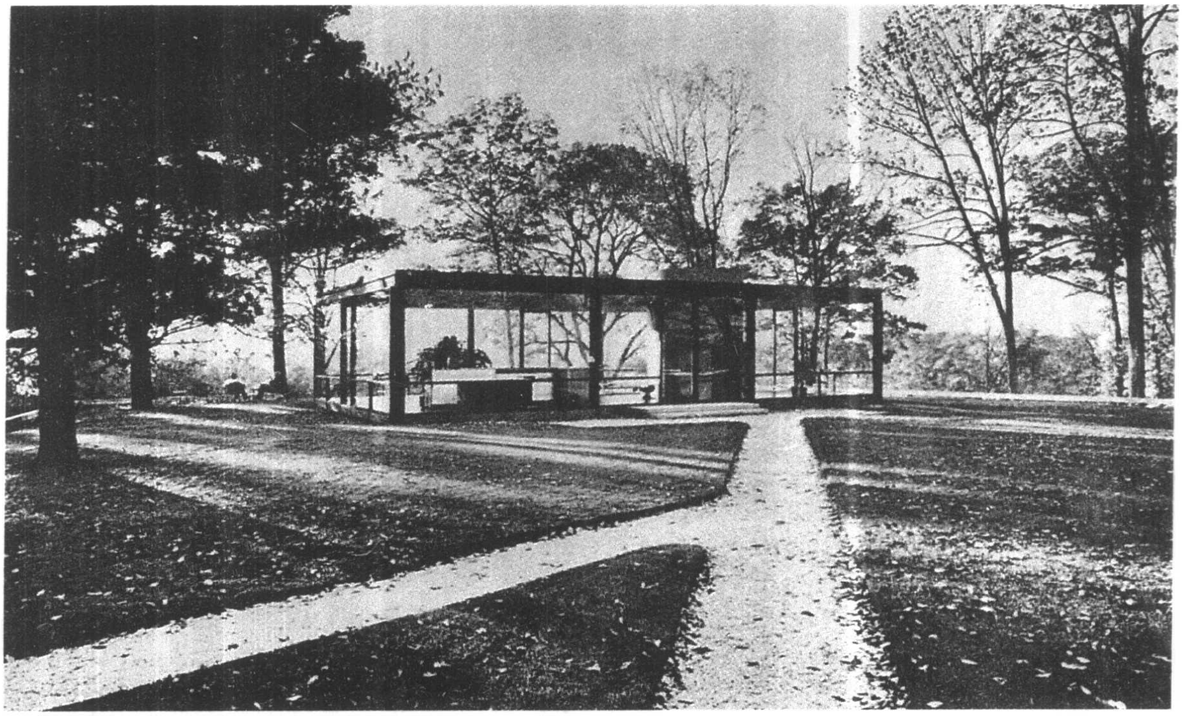


图 824　约翰逊 玻璃住宅 康涅狄格 新迦南 1949



图 825
约翰逊
玻璃住宅内景
1949

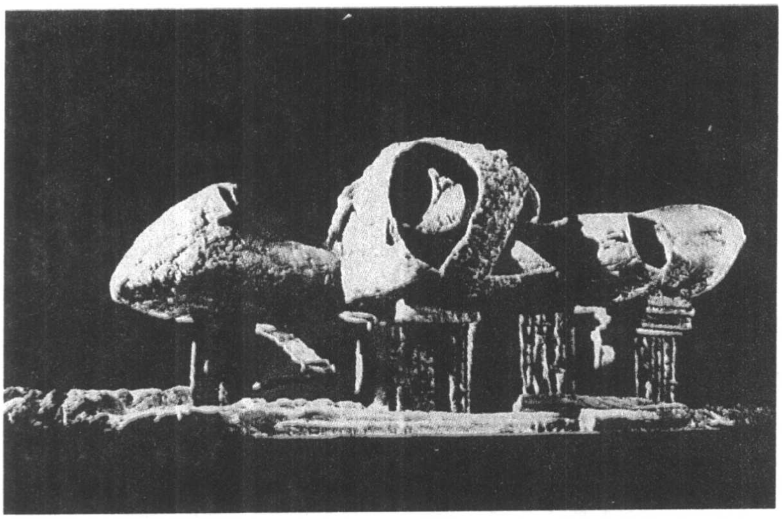


图 826　基斯勒　恩德勒斯住宅模型
1958—59

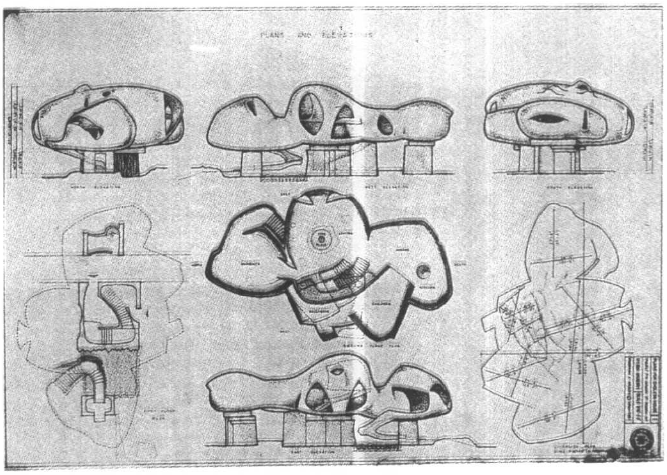


图 828
约恩·M·约翰逊
喷涂混凝土造型住宅方案
1950 年代

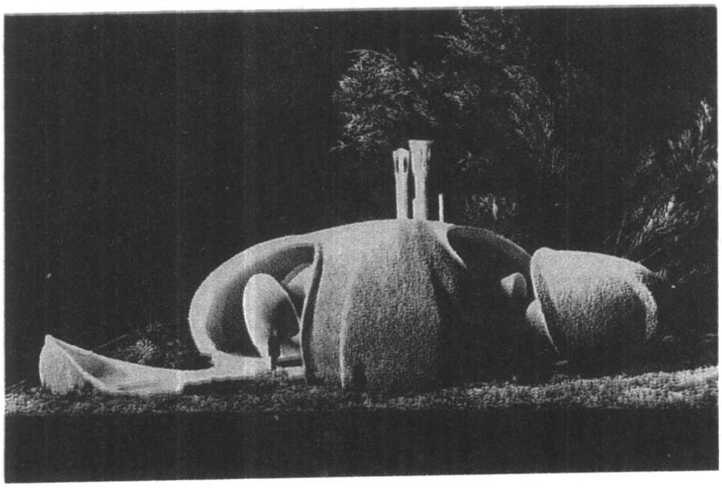


图 827　基斯勒
恩德斯住宅平面　1958—59

住宅（图 826，827）。在这个设计中，他放弃了矩形回到了蛋卵形状，用塑性材料自由塑造形象，其中还含有一个连续流动的内部空间。基斯勒的思想影响了 M·约翰逊(John. M. Johansen）这类较年轻的表现主义建筑师。M·约翰逊设计过一座利用喷涂混凝土技术的住宅，在那里内部空间的曲线也把墙角和线脚消除了：地面、墙和天花板是连续不断的面（图 828）。这类试验代表了一种尝试，不仅要在以自然为基础的有机原则上发现新形式，而且还试图利用新技术和工业的新成就，这些新成就可能有助于削减建筑造价。索莱里(Paolo Soleri) 1961 年建于亚利桑那州斯科茨代尔的住宅和工作室即是这类试验之一，那简直是个洞穴，其先例是1950年建于亚利桑那州凯夫·克里克（Cave Creek）的一座住宅。

基斯勒的概念，以一种铸造的形式，用在一个塑料浇注并配置了塑料制品家具的未来住宅设计中。这个由建筑师汉密尔顿（Richard W. Hamilton）和古迪（Marvin L. Goody） 在 1957 年做的设计，是目前欧洲和美国正在进行的许多这类试验之一。在这些设计中，几乎看不出有大规模发展的可能性。

利用预制方法，大量制造个体单元，然后进行装配，这一直是二十世纪一个未能实现的梦想。现在已经有了大规模预制的成功实例，如内尔维的都灵展览厅（1948—1949）。在美国，一些厂家提供部分预制的小型住宅。建筑师兼设计师埃姆斯（Charles Eames）在加里福尼亚的一些住宅中，包括他在圣莫尼卡的自用住宅(1949)，利用由轻钢骨架芯组成的建筑模度，覆盖上装配的塑料、粉刷或玻璃板（图 829），以及现成的门、窗和配件，发展起了部分预制的实用形式。对于大规模、低造价的住宅群来说，预制的潜能很大，但是它一直被许多阻力抑制着，包括过了时的建筑法规以及过时的建筑方法。



图 829 埃姆斯 埃姆斯住宅
加里福尼亚 圣莫尼卡 1949

工业综合群体

战后的重要动向之一，是工业避开拥塞的大城市，迁至郊区或较小城镇的开阔地带。这一动向是一种自然结果，其原因是：二次世界大战后，工业建筑获得了巨大发展；城市中土地和施工的费用过于昂贵；认识到就许多企业而言，例如保险公司和研究中心，没必要同顾主们直接接触，在实际上，他们的全部业务都由通信或电话来联系。对雇员福利的关注也日益增长，已经认识到一个有吸引力的自然环境的重要性，并且意识到在较小的社区里，能够让雇员们居住得更为便利、经济和舒适。战后第一批大规模的拟建工业建筑综合群体之一，是位于密执安州沃伦（Warren）的通用汽车公司技术中心（1951—1957）。主要建筑师是埃洛·沙里宁，在较年轻的美国建筑师中，他是一

位引人注目的天才人物。埃洛最初与他的父亲（见240页）合作，但技术中心（图830）基本上是这个年轻人的作品。这是一个大规模的、设备齐全的综合建筑群，座落在一个环绕人工湖的诱人的风景区。尽管这个研究中心的终极形式很像米斯的伊利诺理工学院，并且建筑设计仿效了国际风格，但是它的重要意义在于总的规划概念，和对密封的涂釉面板之类预制构件的发展。建筑师通过使用釉面的明快色彩，引入水塔、斯泰令会堂（Styling Auditorium）那样的圆顶和圆形楼梯那类奇异的细部，试图避免建筑物呆板的外观。湖中的人造喷泉中有考尔德搞的"水上芭蕾"（Water Ballet）。

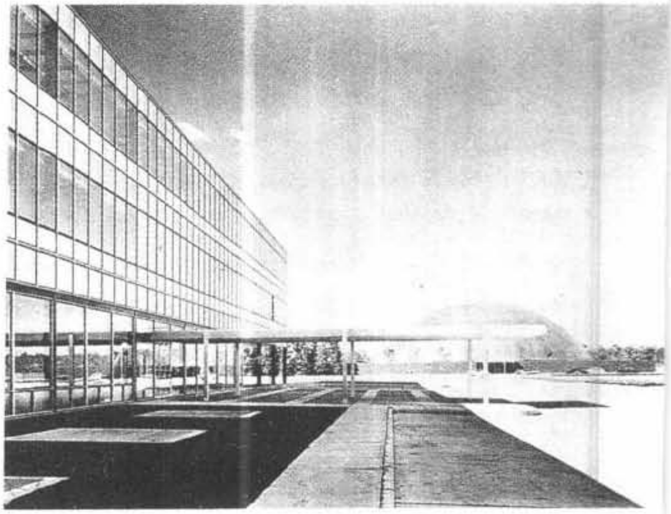


图830　小萨里宁　通用汽车公司技术中心
密执安　沃伦　1951—57

学院和大学校园
宗教建筑

1945年以来，各地大学和学院的入学人数一直在增长，结果从教室或宿舍的增建到整个新校园的兴建都列入了建设计划。这种扩建通常采用学院建筑的传统形式，对建筑的现代化没有怎么表态。然而，在某些情况下，也有开明的行政机构，去邀请最先进建筑师中的天才人物。例如，拥有乔治亚和维多利亚式红砖建筑校园的哈佛大学，聘请格罗皮斯建造一座新的研究生中心；聘请1969年以前一直担任建筑系主任的塞特设计新的已婚研究生公寓（图831）和其它建筑。哈佛还有这样的荣耀，它委托柯布西耶建造了他在美国唯一的一座建筑（如果我们不算有他参预的联合国大厦设计），就是视觉艺术卡蓬特中心（图832）。这是柯布西耶晚期风格的杰出实例，有着纪念性的形状和粗野的混凝土体量。它不仅是柯布西耶粗野主义强有力的例证，也是一座不寻常的高功效建筑。值得注意的是，柯布西耶在没有清楚了解学院的实际功能的情况下，就将这座建筑建造起来了；真正清楚的是，这座建筑主要用于展览和提供绘画、雕塑和设计用工作室。根据这个空泛的计划，柯布西耶把内部空间设计成一个大而堂皇、有极好的自然光、能够再度分割的连续空间。一经建造起来，这一切正是所必需的。

教育的发展，尤其是州立大学的发展，提供了统筹安排创造完整校园的机会。就基地而言，最引人注目的作品之一，是斯基德莫、奥因斯和梅里尔在1956年到1962年间设计的新空军学院（图833）。这座学院建造在一个铺筑起来的、庞大的平台上，是一系列相互连锁的矩形庭院建筑，它恰当地配备了一个巨大的运动场。难以理解的是，该学院突出的中心似乎是一座机械化的现代哥特式模度构件的教堂。

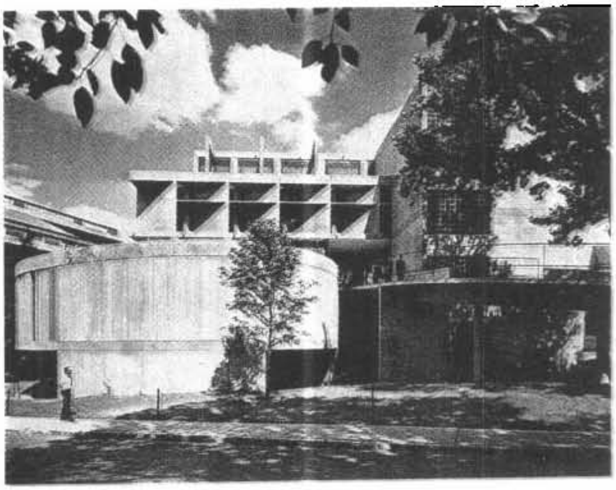
美国学院校园特别容易受学院派设计体系的影响。行政人员和建筑师们同样倾向于认为，充容知识的建筑应该是维护传统的象征。然而，在本世纪中叶的一个主要趋势，实际上已经形成了以国际风格为基调的新式学院派。许多美国建筑师的作品都表现出这一点，斯东（生于1902年）的作品则尤其突出。（他是第一批国际风格的美国支持者之一，当时转向了纪念性立面建筑这一边，这类建筑可以说属于具有东方神韵的新古典主义形式，图834）。他设计的位于奥尔巴尼的纽约国立大学校园（图835），是

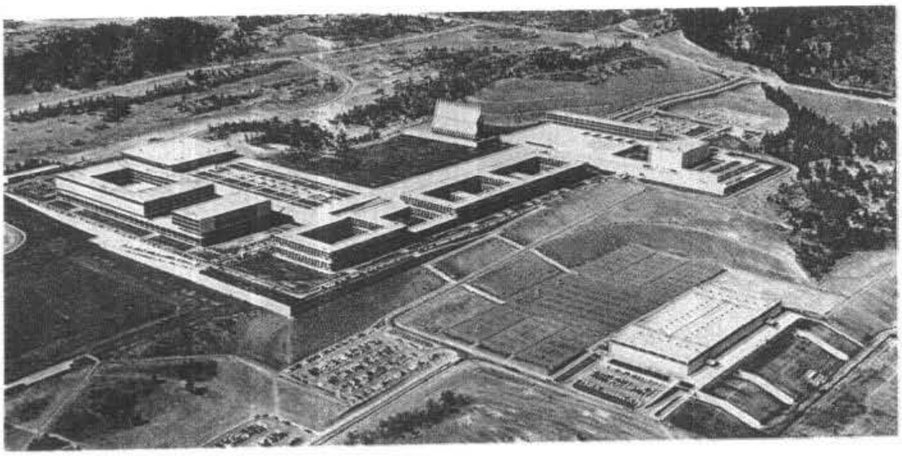
一个方形和矩形的对称群体，组合十分美丽。他对比例关系的敏感和处理细部的丰富质感，使他成为世纪中叶一种倾向的突出代表，这就是偏离现代建筑的主线，由探索走向装修与装饰的倾向。在任何建筑风格循环过程的晚期，建筑师们总是转向对细部的精工细雕和对视觉效果的强调，想努力发掘他们自己个人风格的表现形式。

在总体的校园规划中，大学的理事和管理人势必会聘用那些肯定能创造出愉快而壮观的效果的建筑师。当时，莱特得到了一个机会，设计位于莱克兰的弗罗里达南方学院校园(1940—1959)，因为学院与建筑师双方都走投无路了，情愿冒一次险。在今天的总体校园规划中，冒险的倾向非常罕见。但是，就单体建筑而言，校园中一直存在着某种引人注目的探索活动。在明尼苏达州的科勒吉维尔(Collegeville)为本尼迪克丁学院(BenedictineCollege)设计的圣·约翰的艾比教堂(Abbey Church，1953—63)，是布鲁尔在美国获得的首批重要机遇之一。在此之前，他的主要作品是巴黎的联合国教科文组织大楼。与内尔维在这个项目上的合作，无疑影响了他关于建筑上混凝土和结构工程原理运用的思想。他把这些思想应用于纽约大学布隆克斯校园的讲演厅(1961)，这是一座生动的悬挑结构，在它质地粗糙的混凝土体量上，



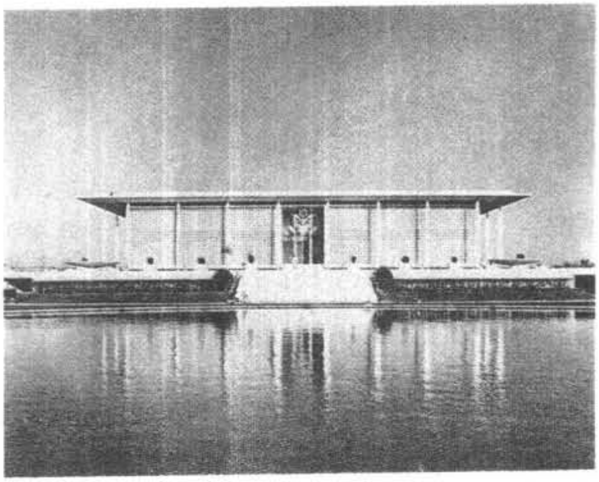
图 831 塞特 哈佛大学已婚学生宿舍 马萨诸塞 坎布里奇 1964





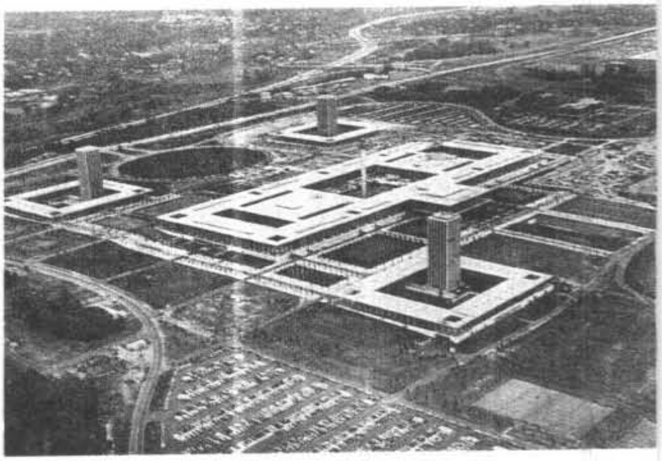
上图 832
勒·柯布西耶
哈佛大学 视觉艺术卡蓬特中心
马萨诸塞 坎布里奇 1963

左图 833
斯基德莫、奥因斯、梅里尔
空军学院
科罗拉多 科罗拉多斯普林斯
1956—62

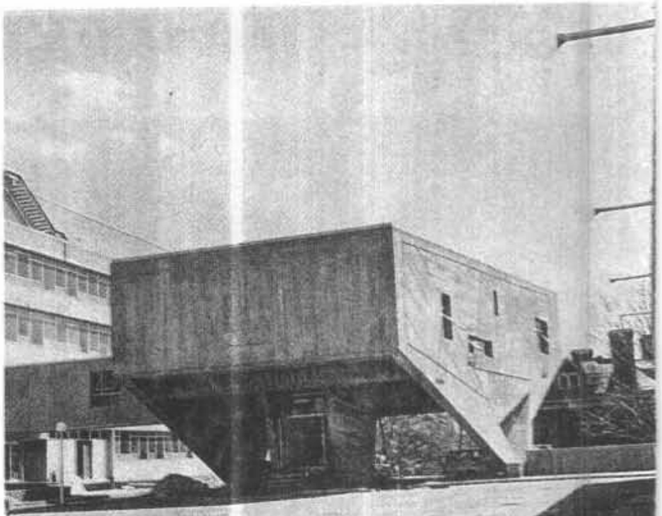


左图 834
斯东　美国大使馆　印度　新德里　1954

上图 835
斯东　纽约国立大学　纽约　奥尔巴尼　1964 年动工



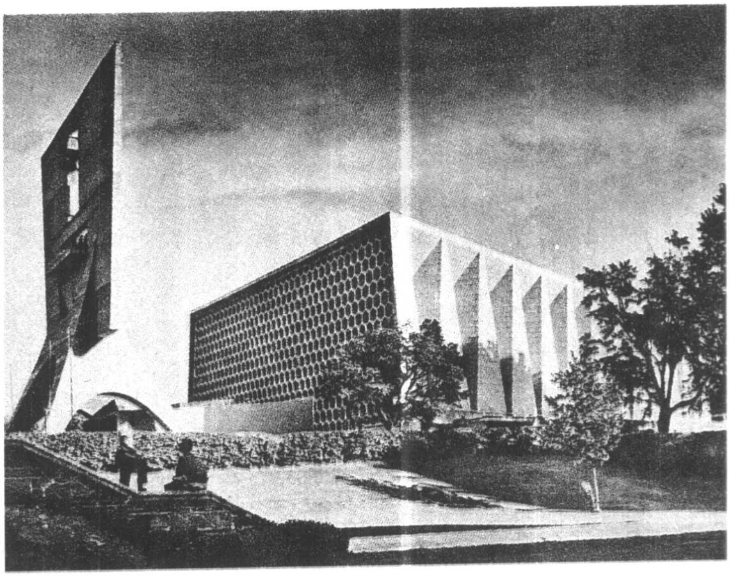
下图 836
布鲁尔　讲演厅　纽约　布隆克斯　纽约大学



开凿了大小不一的窗洞（图 836）。本尼迪克丁的艾比教堂（图 837、838）以独立的钟塔为特色，这座钟塔是一块立在支柱上的巨型混凝土板。通向教堂的雄伟入口本身，就是一件抽象雕塑的杰作。教堂内部受了内尔维和柯布西耶的影响，但是显示出独到的见解，它是美国最令人信服的宗教建筑之一。

世纪中叶，最有影响的美国建筑师大概要算路易斯·I·坎（Louis I. Kann，1901—1974），尽管相对来说他实际建造的建筑物很少。坎出生于爱沙尼亚，1905 年去了费城。他在宾夕法尼亚大学接受了巴黎美术学院传统的建筑学训练。接着在欧洲逗留一年，在那里，传统的古代不朽杰作和对柯布西耶的发现，都给他留下了深刻的印象。坎在耶鲁大学任教多年，在那里设计了耶鲁大学艺术馆，这是那座大学的第一座现代建筑，也是当代关于艺术展览馆问题最早的解决方法之一。1957 年坎回到宾夕法尼亚大学任教以后，为这所大学设计了理查德医药研究楼（图 839，840）。该建筑由一系列彼此联系的封闭正方形组成，用作实验室的正方形由多组砖砌塔楼加以强调，塔楼提供了楼梯及电梯服务空间和贮藏库房，并为连续的空气循环体系提供了管道空间。尽管牺牲了部分功能，但是这座建筑在二十世纪中叶设计的所有建筑中，在视觉形象上是想象力最丰富、给

图 837
布鲁尔和史密斯
圣约翰的艾比教堂和大学
明尼苏达
科莱盖维尔
1953—63



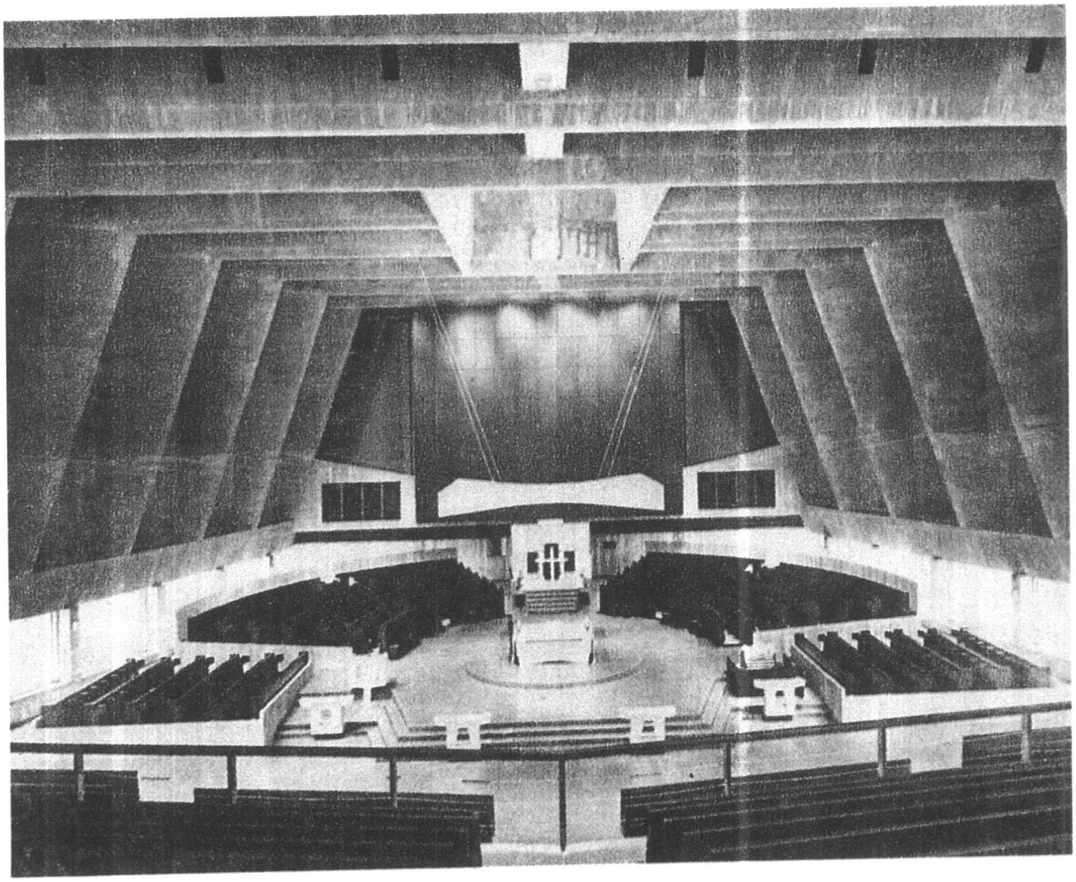


图 838　布鲁尔和史密斯　圣约翰的艾比教堂内景1953—63

人印象最深刻和立意最新颖的作品之一。在美国和欧洲，几乎立即就出现了对这座建筑效果的模仿和翻造。坎的这一作品及其它作品的影响很难估量。他的建筑把形式的简洁与清晰结合起来，着眼于未来，摒弃了所有当代的陈腐思想，然而他的建筑又是传统的，像古希腊的帕提侬神庙或古巴比伦的城墙一样。得克萨斯州沃思堡的金贝尔艺术博物馆(完成于 1972 年)，是坎生前完成的最后一批伟大的建筑物之一，也是世界上最生动、功能效益最好的艺术博物之一。它的外部非常优美地与周围环境融为一体(图 814)，在堂皇的、光线充足的室内空间，建筑师结合人工照明和自然采光，最周密、最明智地考虑了照明和艺术品的陈列问题(图 842)。坎不仅是一个关心极精微的机械和视觉关系以及美学性质的设计师，而且还是一个既能实践又富于幻想的规划师，从单体建筑到整体城市的规划无所不能。不过，他最大的影响则是通过他的教学和著作来施展的。

还有一些别的校园建筑，其中最杰出的有阿尔托在 MIT(马萨诸塞理工学院)的作品(我们已经叙述过了，见〔439〕页)，和鲁道夫(生于 1918 年)在耶鲁大学的作品。鲁道夫的建筑表明，他对先驱成就富有天才地灵活应用，代表了今天年轻一代主要建筑师们的实践。他给人印象最深刻的建筑之一，是纽黑文的停车库，这是对柯布西耶粗野主义的一个有力的继承。

鲁道夫为耶鲁大学设计的艺术与建筑系大楼，是一座令人难忘的生动建筑，也是新折衷主义的例证(图 843)。其外部体量使人联想起莱特的早期作品，例如拉金大楼(见图 263)。耶鲁大学已婚学生宿舍(1961)，是一座由设备齐全的单元组成的综合体，位于一块有限的倾斜地段上，它似乎反映了鲁道夫的前任坎的影响，也反映了阿尔及尔和卡萨布兰卡一些早期法国殖民地式住宅的发展结果，这些住宅是柯布西耶和其他人在本地乡土形式的基础上设计的。这类带有交错布置的独立单元的住宅群体，对

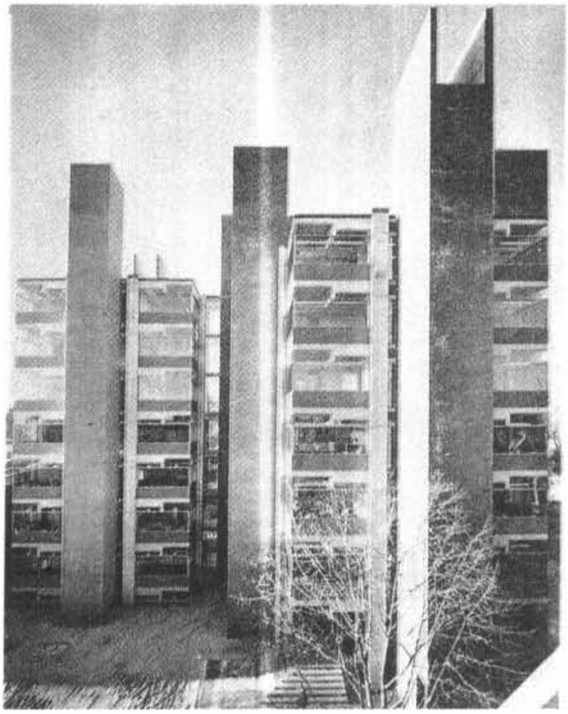


图 839 坎 理查德医药研究楼
费城 宾夕法尼亚大学 1957—61

一些较年轻的建筑师具有特殊的吸引力。鲁道夫为曼哈顿书画印刻艺术中心设计的方案(图 844)，是对这一手法的一次大规模的梦幻般应用；而在所谓的“居所”(Habitat)中，这一手法已经作了极其惹人注目的亮相。“居所”是以色列建筑师萨夫代(Moshe Safdie)以及大卫(David)、巴洛特(Barott)和布尔瓦(Boulva)事务所为 1967 年蒙特利尔世界博览会(EXPO67)设计的一些预制混凝土结构的建筑物(图 845)。

鲁道夫为东南马萨诸塞大学设计的建筑(1963，图 846)，在运用进进出出的独立单元方面，是给人印象最深刻的作品之一。这一手法，将独立住宅环境中的丰富性和亲切感给了大型建筑物。这个理工学院的内部(1966，图 847)，非常有力地运用了各种各样的体量，创造出一种庄严的纪念性，但又绝不令人感到沉重。1960

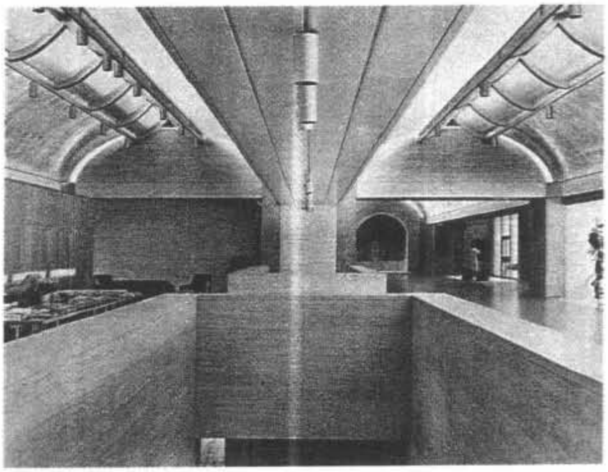
年代到 1970 年代，这种厚重的进进出出的要素，在世界各地青年建筑师的作品中日见增多。

鲁道夫设计的波士顿政府中心精神健康大厦(Mental Health Building，图 848)，是迄今他对圆形和矩形体量运用得最精彩的实例之一。人们已经在问，是不是这座建筑物的风格不仅说明了所谓的新粗野主义，而且也展示了一种世纪末的新古典主义呢？



文化中心、剧院和博物馆

世纪中叶以后，改变美国风貌的另一迹象是文化中心的骤增。文化中心的思想，源于1930年代 WPA 美国联邦政府艺术计划，是由社区艺术中心发展而来的，通常包括一个和几个剧院或音乐厅，还结合一个绘画和雕塑的博物馆或展览厅。由拉普森(Ralph Rapson)设计，1960—1961年建于明尼阿波利斯的蒂龙·格恩



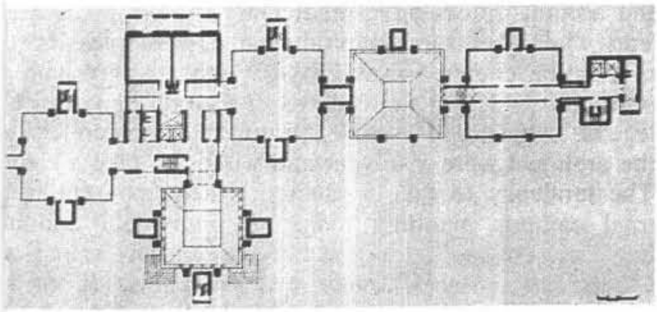


图 840　坎　理查德医药研究楼平面



右上图 841

坎　金贝尔艺术博物馆

里克萨斯　沃思堡　1972

右中图 842

金贝尔艺术博物馆内景

右下图 843

鲁道夫　艺术与建筑系大楼

康涅狄格　纽黑文

耶鲁大学　1963

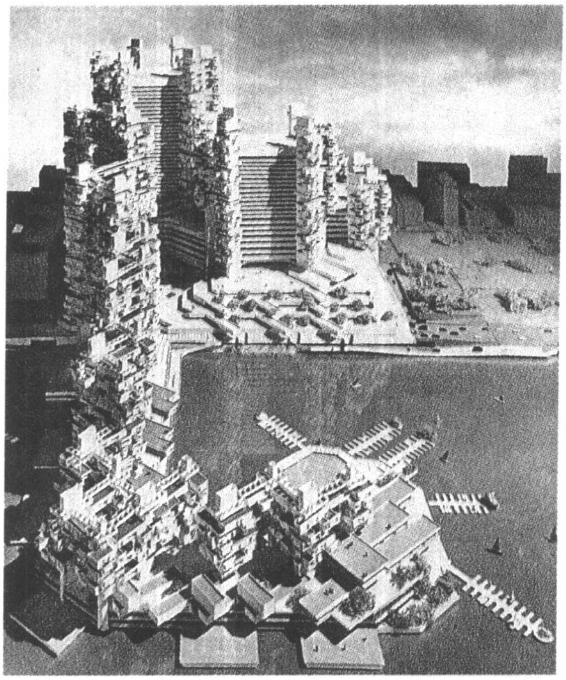


图 844　鲁道夫　曼哈顿书画印刻艺术中心设计方案

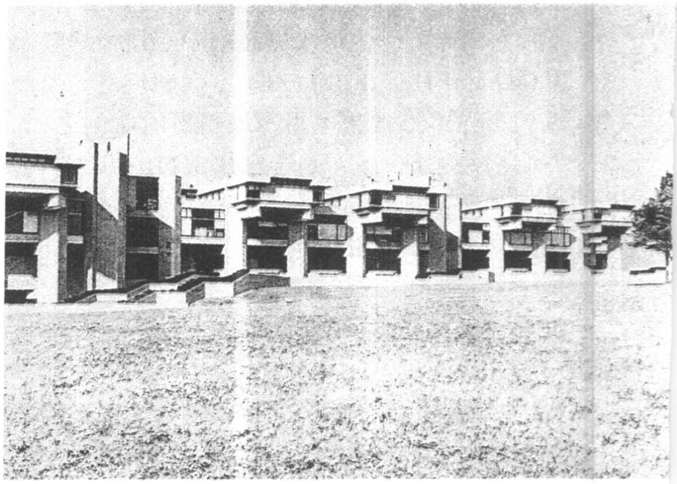


图 846　鲁道夫　东南马萨诸塞大学新校园
马萨诸塞　北达特茅斯　1963

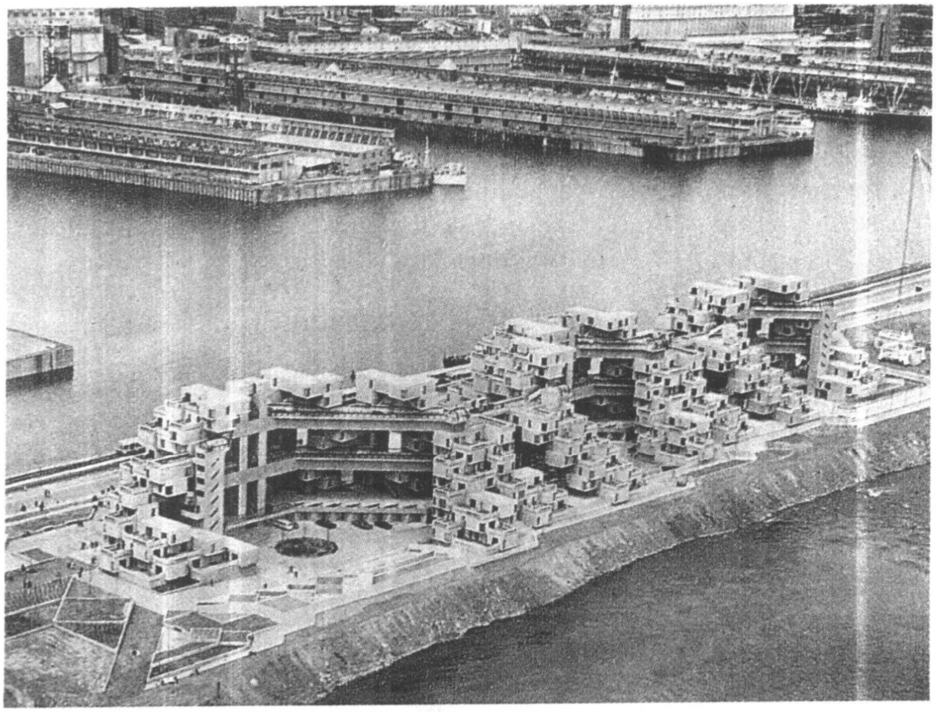


图 845
萨夫代
大卫
布尔瓦
巴洛特
住宅
蒙特利尔世界博览会
1967



图 847　鲁道夫　东南马萨诸塞大学工学院内景
马萨诸塞　北达特茅斯　1966



图 848　鲁道夫、迪斯蒙德和劳德　精神健康大厦
波士顿政府中心　1966

里剧院(Tyrone Guthrie),地界紧邻沃克艺术中心(Walker Art Center)。与艺术中心彼此联系,使博物馆能够以其不断更新的展出,与这家剧院的节目相配合。剧院有一个位于观众席中央的舞台,是美国最灵活的剧院设计之一(图849)。其立面及休息面积的处理,多少受益于一些新出现的德国剧院,例如格尔森基兴的市立剧院(1958—1959,图 850)。

在美国,设计得最精细的文化中心是位于纽约的林肯表演艺术中心,1962 年在交响乐厅举行了一场音乐会,从此投入使用(建筑师阿布拉莫维兹 Max Abramowitz)。它的主要建筑物环绕着一个纪念性的广场,广场中心是约翰逊设计的高大的喷泉(图 851)。除交响乐厅(现在的艾弗里·费希尔大厅 Avery Fisher Hall)外,这个中心还包括纽约州立剧院(竣工于 1964 年,建筑师菲利普·约翰逊;图 852)、维维安·比蒙特剧院(Vivian Beaumont Theater,竣工于 1965 年,建筑师埃洛·萨里宁)、表演艺术图书馆—博物馆(竣工于 1965 年,建筑师斯基德尔莫、奥因斯和梅里尔)以及大都会歌剧院(竣工于 1966 年,建筑师哈里森,图 853)。这组建筑物的下面,设有一个大型地下车库。附设建筑还有福德姆大学的一个市区分部和朱利叶学院(Juilliard School)的新校舍(竣工于 1969 年,建筑师贝鲁齐 Belluschi、卡塔拉诺 Catalano 和韦斯特曼 Westerman)。

这次天才人物的大聚会,除了萨里宁的灵活剧院之外,所创造出的建筑物,印证了 1960 年代公共和官方建筑的新纪念性古典主义特点。尽管大家针对个别建筑提出了许多实是求是的批评,但是,这个工程毫无疑问给人们留下了深刻的印象。除了声学和视线问题外,主要的异议似乎在于林肯中心的效果多少有点干巴巴的纪念碑味道,它那庞大的尺度,缺乏与人体相适应的装饰性细部。相比之下,洛克菲勒中心那个庞大但不装腔作势的商业与游娱的群体,则表现得相当亲切、舒适。

纽约城的福特基金会新厦，不仅本身是地道的文化活动的中心，而且可以看成是文化活动的摇篮。这座竣工于 1967 年的建筑(建筑师洛奇 Kevin Roche)，复苏了在莱特的拉金大楼上出现过的独特概念，因而值得加以评论。这是一座高大的建筑物，层层楼台环绕着一个开敞的中心空间。一个经过绿化的庭园，将这个大体呈 L 形的平面引入广场。这个庭园为工作人员和在曼哈顿过往的观众，提供了一块非常必要的绿地(图 854、855)。

继承了萨里宁传统中许多东西的洛奇，还受委托设计了加里福尼亚的新奥克兰博物馆。这座建筑是二十世纪内容最丰富的新博物馆设计之一，它包括艺术史和自然科学展室(图 856)。像福特基金会总部一样，新奥克兰博物馆平面的精华，是高效率的、向绿化平台展开的内部空间与草坪景象的结合。洛奇和丁凯罗事务所还在康涅狄格州纽黑文设计了哥伦布骑士总部大厦(Knights of Columbus Headquaters Building，1966—1970)，这座建筑与退伍军人纪念会场相连接(Veterans Memorial Coliseum，1969—1972，图857)。这个综合体看上去是由一些毫无联系的实体构成，其中包括一座塔楼。在这座塔楼上，着重强调水平构件与巨大的圆形转角结合在一起。塔楼与长而低矮的水平部分相连，水平部分远处的一端，由一条坡道做结束。奇怪的是，这组在纽黑文市中心占支配地位的建筑物，完全以它的多样性体现了结构和设计的统一观念。尽管可能创造出这样一种整体和谐，但这一解决问题的方法仍是十分独特和引人注目的。



图 849　拉普森　蒂龙·格思里剧院　明尼苏达　1960—61





右中图 850　腊劳·腊夫和凡·豪森　格尔森基兴市立剧院　德国　1958—59

右下图 851　林肯中心　左起：纽约州立剧院(约翰逊 1964)　大都会歌剧院(哈里森　1966)　交响乐厅(阿布拉莫维兹　1962)

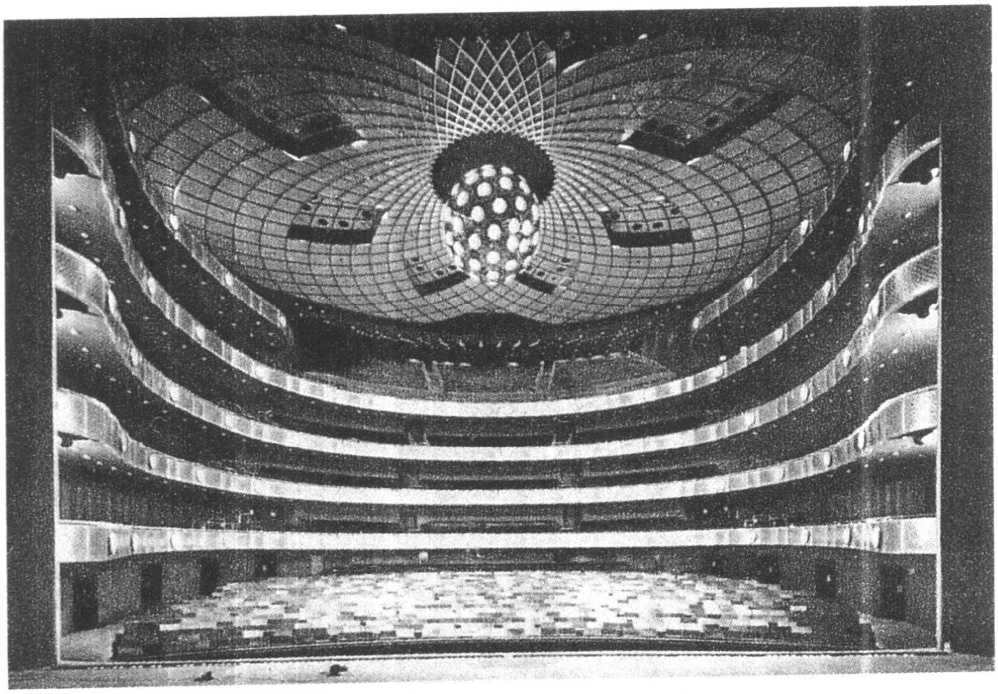


图 852　约翰逊　纽约州立剧院礼堂　1964



图 853　林肯中心　左:大都会歌剧院　右:维维安·比蒙特剧院(小萨里宁)　1965

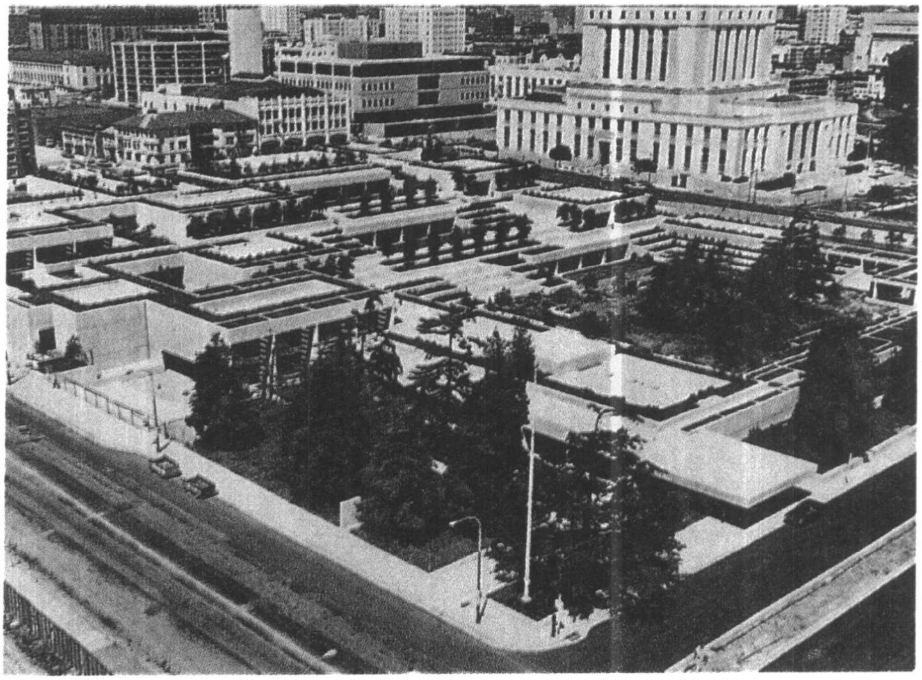


图 854　洛奇　福特基金会大楼　纽约　1967



图 855　洛奇　福特基金会大楼内庭园

图 856　洛奇　新奥克兰博物馆　加里福尼亚　奥克兰　完成于 1969 年



文化中心的概念继续扩散到全美国的各个城市。应该提一下的，可以与上述作品媲美的是，斯东设计的，位于华盛顿特区的表演艺术社区文化中心，自然许多其它城市还是缺乏这样辉煌的作品。菲利普·约翰逊设计了几座博物馆建筑，例如位于纽约州尤蒂卡的蒙逊一威廉一普洛克特协会（Munson-Williams Proctor Institnte，1957，图 858，859）和位于华盛顿特区的敦巴顿橡树园哥伦比亚前艺术博物馆（图 860）。就其自身的设计方式来说，它们各个都是独立的单体。前者是一个完全封闭的建筑，只有中部天井上的天窗例外。这是一个漂亮的结构体系：由明露的钢筋混凝土包铜框架，悬挂着整个建筑物。敦巴顿橡树公园的哥伦比亚前博物馆，由八个圆形陈列室环绕着一个中央圆形休息厅，嵌合成一个正方形，像一个珍宝盒子。

位于科珀斯克里斯蒂的南得克萨斯艺术博物馆（1972，约翰逊和伯吉设计），是这家事务所搞的博物馆建筑中另一个丰富多采的实例。这里地处西南部，白色的博物馆建筑具有生土建筑厚重的外部造型，出色地适应了周围的环境。通过对自然光天窗和庭园的巧妙运用，建筑师们将博物馆陈列的敏感性与丰富而又高度综合的体量的总体处理结合了起来（图 861）。

建于华盛顿特区的新博物馆中，给人印象最深刻的是赫什奥恩博物馆（Hirshhorn Museum）和雕塑公园（邦沙夫特、斯基德莫尔、奥因斯和梅里尔）。它恰好座落在林荫道旁，从而带上了一种特定的纪念效果。雕塑公园容纳了庞大的赫什奥恩雕塑藏品中的大部分，为城市提供了一个生动而新颖的室外空间。鉴于这座圆形建筑外部厚重而色彩灰暗，入口通道、内部展览区（图862）、尤其是环形展廊的组织，突出了内部空间头等重要的地位。这些宽敞的环形展

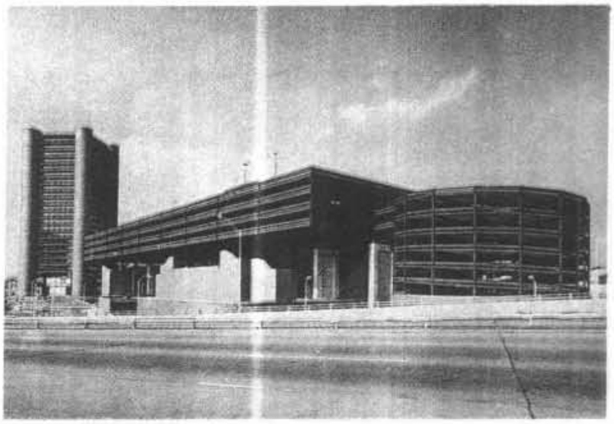


图 857　洛奇和丁凯罗　左：哥伦布骑士总部大厦（1966—70）　右：纽黑文退伍军人纪念会场　康涅狄格纽黑文　（1969—72）

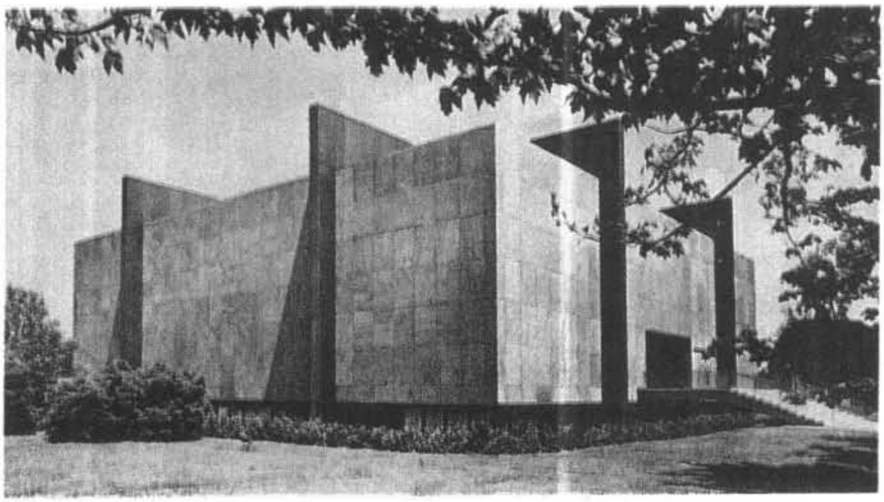


图 858
约翰逊
蒙逊　威廉一普洛克特协会
纽约　尤蒂卡　1957



图 859
约翰逊　蒙逊—威廉—普洛克协会内景



图 861
约翰逊和伯吉　南得克萨斯艺术博物馆
科珀斯克里斯蒂　1972

下图 860
约翰逊　哥伦比亚前艺术博物馆
华盛顿特区　敦巴顿橡树园　1963

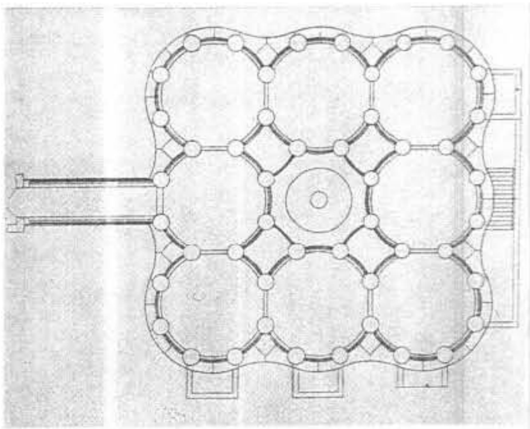
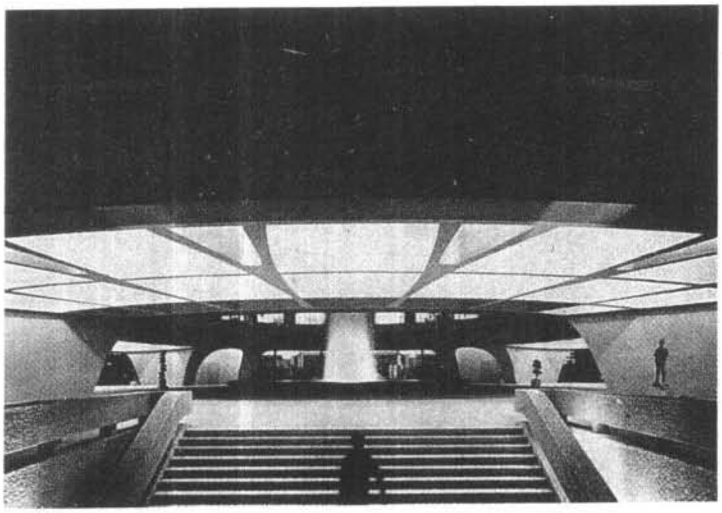


图 862　邦沙夫特、斯基德莫尔、奥因斯和梅里尔
华盛顿特区史密森协会　1974
赫什奥恩博物馆和雕塑公园庭园



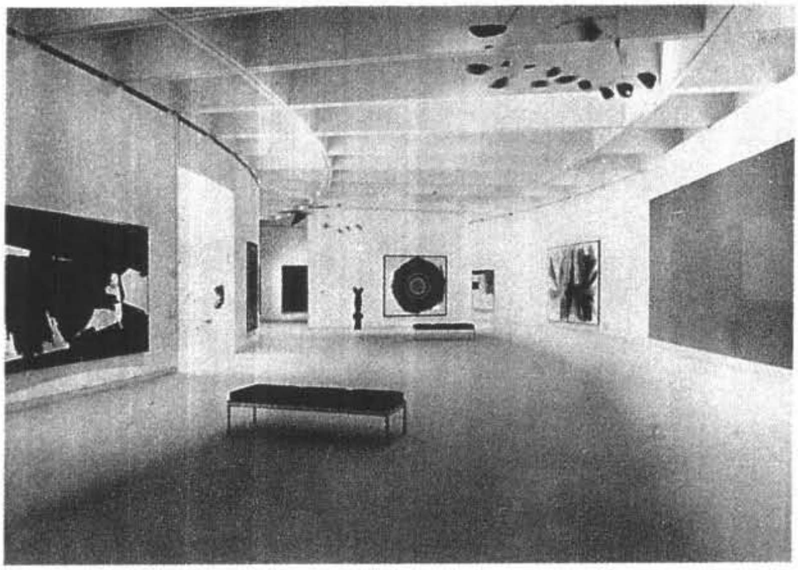


图 863
邦沙夫特
斯基德莫尔
奥因斯
梅里尔
赫会奥恩博物馆和
雕塑公园内景 1974

廊（图 863），十分便利接待大批来访华盛顿的游客。

艺术博物馆实际上是一个复杂的设计难题，它涉及到许多基本问题：如有效的人流组织；充足的采光——自然采光、人工照明或两者兼有；足够的工作和贮藏空间；在大多数情况下还要为音乐会、舞台演出和招待会那类其它活动提供场所。贝聿铭（I. M. Pei，生于 1917 年）设计的纽约锡拉丘兹的埃弗森艺术博物馆（Everson Museum of Art），1965；图 864，865），是一个小型建筑。他用灵活的设计手法，创造了一个令人难忘的体量，这多少应归于坎的启发。贝聿铭及其合作者还设计了位于华盛顿特区的国家美术馆增建项目（图 866）。

最显赫的博物馆建筑之一，是纽约现代艺术博物馆，它的原建和再建建筑，几乎就是一部美国国际风格的历史。最早的建筑设计于1937年，作者是斯东和古德温（Philip Goodwin），这是美国第一座国际风格的公共建筑。庭园是菲利普·约翰逊的作品。约翰逊设计的新增建部分，比原博物馆的规模增大了二倍多，并且就灵活的展览空间和博物馆照明问题进行了许多新实验，这座博物馆按照原始的国际风格程式，基本上作为内部空间加以设计的。由于外观不同的入口正面被挤到纽约城中街区，因而难以当作一个整体来理解。公园的外部空间，展现了主要的和最动人的景致（图 867）。

在纽约，两位资历较深的大师设计了两座令人赞叹不已的艺术博物馆建筑：莱特的古根海姆博物馆（见图 723）和更近些时候由布鲁尔设计的惠特尼美国艺术博物馆（Whitney Museum of American Art）。布鲁尔的建筑说明，他的后期粗野主义是对早期圣·圣翰修道院教堂和纽约大学会堂形式的发展。这是一座刻板而又令人难忘的建筑，其内部和外部都用了厚重的深色花岗岩和混凝土（图 868）。主要展览区不过是一些庞大而连续的大厅，可以用活动的坚固隔板随意分割（图 869）。这座建筑体现了人工照明和空间分割的极大灵活性。除了一些重点的造型窗户外，完全牺牲了天然采光。虽然在惠特尼美国艺术博物馆的最初设计中，建筑师被迫牺牲了工作和贮藏空间，但为它将来的发展作了准备。

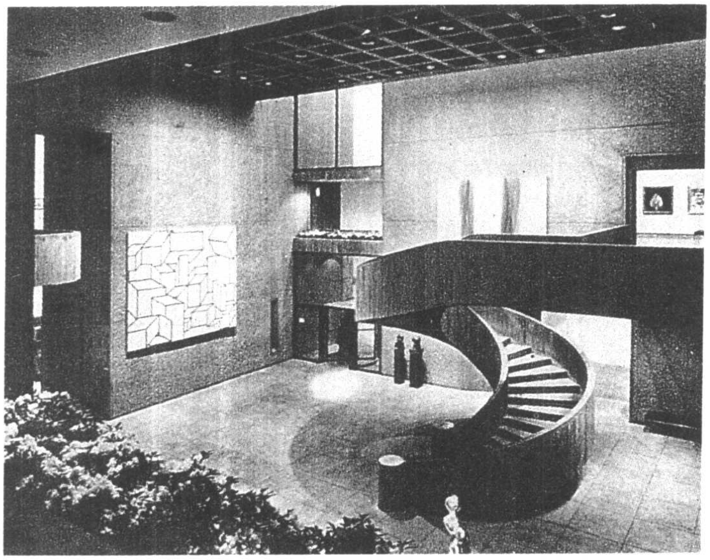
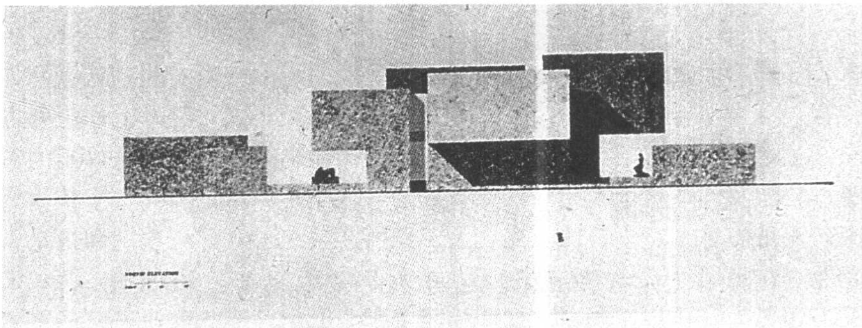


图 864
贝聿明　埃弗森艺术博物馆内景
纽约　锡拉丘兹　1965—68

中图 865
贝聿明　埃弗森艺术博物馆立面
纽约　锡拉丘兹　1965—68

下图 866
贝聿明等　国家美术馆东馆内部
设计方案　华盛顿特区



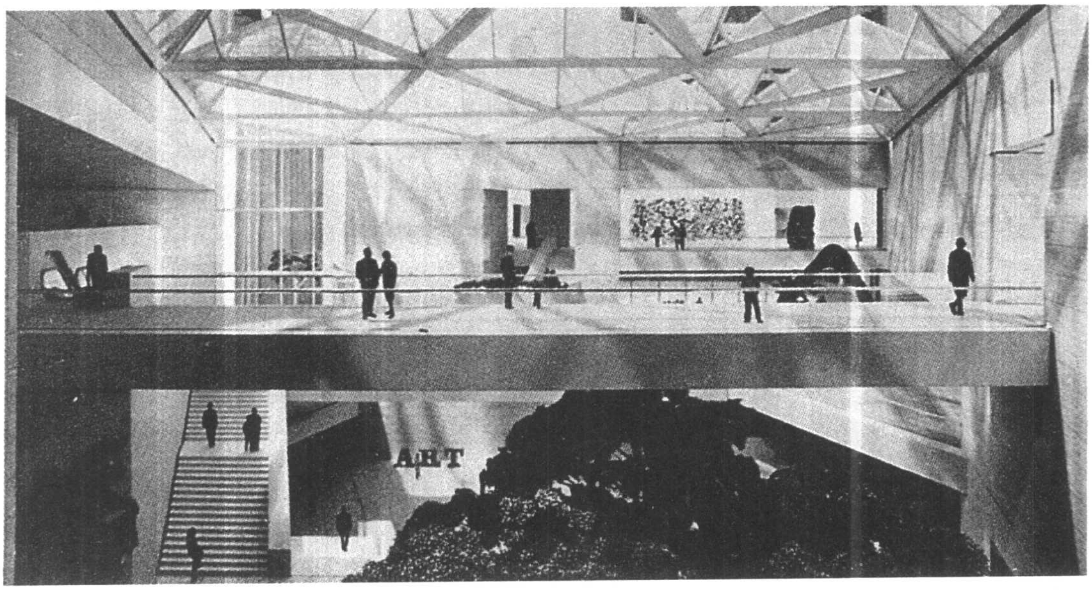




图 867　约翰逊　雕塑花园和新楼
纽约　现代艺术博物馆　1964

图 869　布鲁尔　惠特尼美国艺术博物馆内景

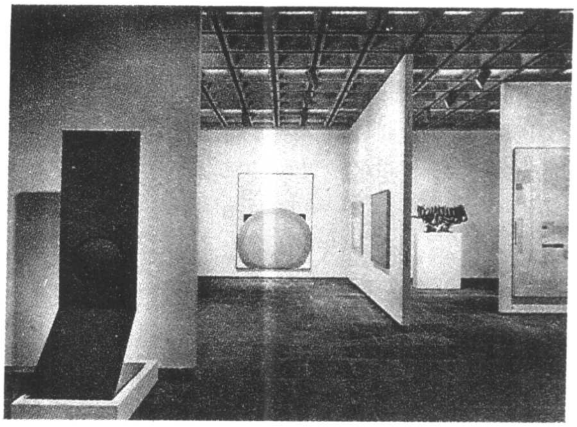




图 868
布鲁尔
惠特尼美国艺术博物馆
纽约　1966

城市规划与重建
航空港

城市规划是现代建筑师未能实现的梦想之一。事实上，自古以来这就一直是建筑师们的一个梦。偶尔也能得以部分实现，比如亚历山大大帝得胜之后建造的一些古希腊新城、罗马广场、文艺复兴和巴洛克广场、北京皇帝的紫禁城、以及十九世纪豪斯曼（Baron Haussmann）的巴黎改建。如同已经指出的那样，柯布西耶的新巴黎规划，是欧洲规划的幻想之一。只是在印度的昌迪加尔，他才能够去实现某些思想。巴西利亚大概是二十世纪新城市规划最完整的体现了。

在城市规划或贫民区改造方面，美国的大部分努力是大胆的，但是，陈旧的规范、政治上或经济上的骚乱，不断阻碍着部分尝试活动。美国城市中心改建方面最成功的成果之一，是动工于1940年代的费城市中心的改建。这项工程除了涉及贫民区的清理，和对费城这样的城市来说至关重要的历史纪念物保护，还包括开辟新公路和兴建与之相协调的公共建筑及商业建筑。尽管一直进展缓慢，并且困难重重，但费城的成就依然是卓越的（图870，871）。怀抱壮丽港湾的旧金山，正在实施金门规划（Golden Gateway），这个规划包括一系列高层建筑，它们与独立的城镇住宅结合在一起（图872）。米斯为底特律的拉斐特公园（Lafayette Park）设计了一个壮观的城市重建方案（图873），在那里，一些21层的高楼与联排的一、二层住宅相结合，座落在一块开阔的公园园地上。另外一些规模相当的重建项目也正在实施中，但是，理想城市的幻景距离实现还相当遥远。一些纽约或芝加哥这样的大都会，正在日复一日地同人类福利、交通拥挤和空气污染进行着拼搏。



图870　改建前（1950）的费城



图871　改建后（1967）的费城

1950年代和1960年代，由于航空港的骤增，为一种新型结构的城市规划提供了许多最佳机会。不幸的是，人们几乎没有充分认识到这些机会：建筑墨守成规，解决交通运行问题的方法不够适当。纽约肯尼迪航空港是一个混杂着各种建筑风格的大杂烩，罗列出现代建筑的所有陈腐套子，极少有优秀的独立建筑脱颖而出。

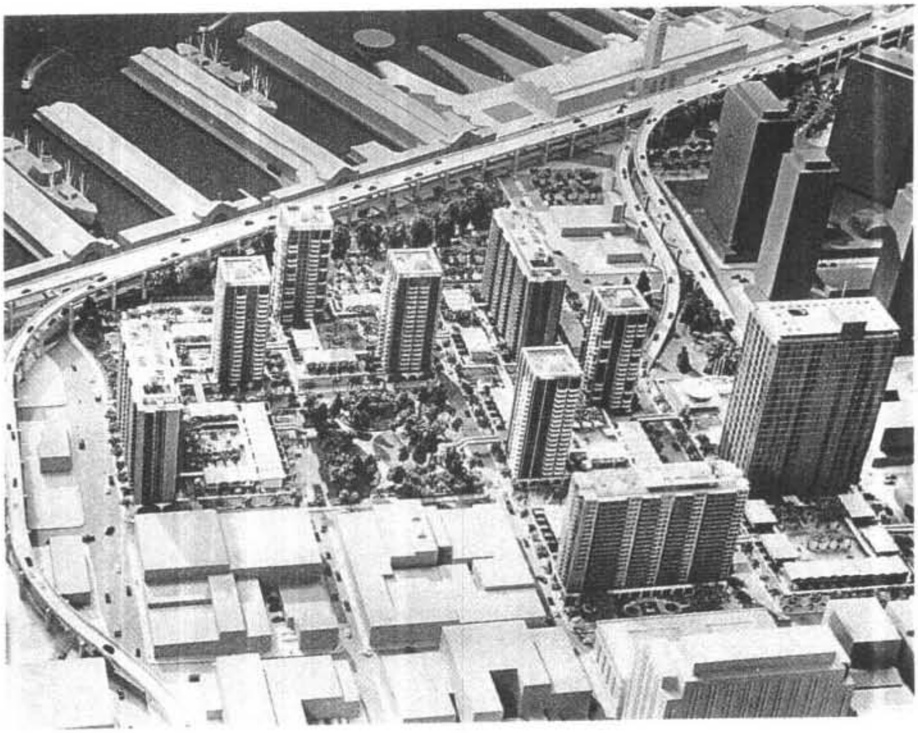


图872
旧金山金门设计方案
（1960年代）



图873
米斯
拉斐特公园设计方案
密执安　底特律

埃洛·萨里宁建于1962年的环球航空公司(TWA)航空总站是一个优秀的设计(图874,875),它具有引人注目的机翼般外形和内部空间。萨里宁得到一个更好的机会,为华盛顿特区的杜勒斯飞机场设计一个完整的总站(1961—1962,图876)。带有向上翻卷的飘浮屋盖的主体建筑以及相邻的有关塔台，表达了一种振奋人心和统一的设计概念。在这里,萨里宁还解决了一些实际问题，例如通过活动休息室将旅客直接送上飞机。

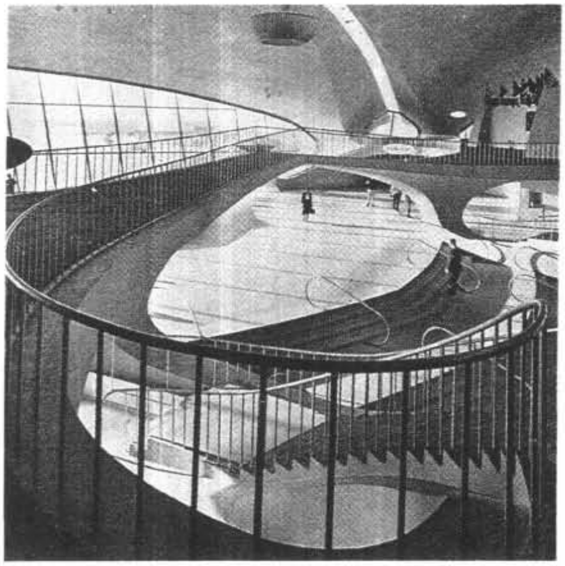


图874 小萨里宁 环球航空公司航空总站
纽约 肯尼迪机场 1962



图875 小萨里宁 环球航空公司航空总站内景
肯尼迪机场

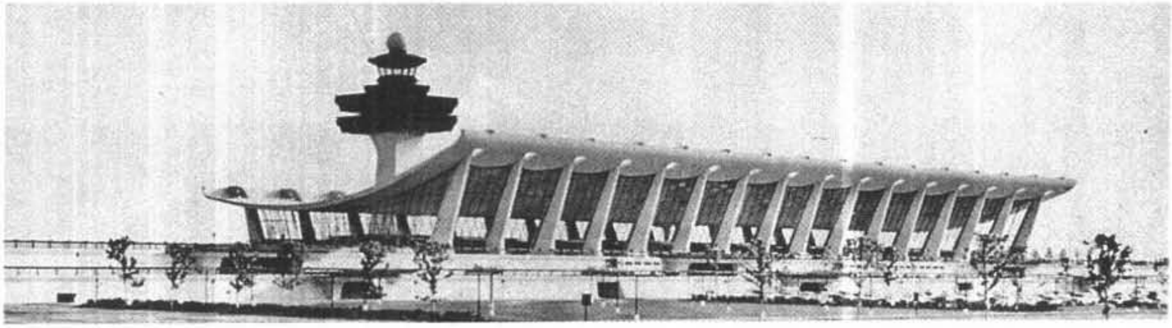


图876 小萨里宁 杜勒斯机场 弗吉尼亚 庄泰雷 1961—62

建筑与工程

对许多现代建筑学生，尤其是对城市设计学生来说，未来的答案更多地掌握在工程师手中，而不是建筑师手中。建筑师们自己正紧紧追随着新的工程实验，特别是瓦克斯曼(Conrad Wachsmann，生于1901年)和富勒(Buckminster Fuller，生于1895年)所发展的那类新的结构原理。瓦克斯曼是工业化、大量性、预制建筑的先驱，1950年以来，他一直是芝加哥伊利诺理工学院的教授，并任该院高级建筑研究室主任。他主要关心通用模度的发展，据此，能够建造可以无限扩展的结构（图877)。

富勒是现代工程界的一位全才。早在1929年他就设计了代马克松住宅（Dymaxion House，图878)，这简直是一座隐喻着柯布西耶观点的居住机器。1930年代早期，他造了一辆实用的三轮汽车，人们认为它是少有的解决城市交通拥挤问题的明智措施之一，然而却一直没有投产（图879)。这一些和其它的许多发明，最终导致了他的短程线圆顶结构（geodesic dome)，这是一些由四面体、八面体或二十面体组成的均衡造型。这些圆顶几乎可以采用任何一种材料

建造，并且可以做成任意的尺寸，美国陆军已经把它们用于暖房、工业厂房和易于装配的活动生活单元的顶盖。虽然本世纪以来人们已经广泛认识到富勒的才干，但只是到了后半叶，他才有机会表明他的圆顶极其灵活、造价低廉、并且营造方便。1967年蒙特利尔世界博览会（EXPO67）的美国馆（图880）就是这位工程师兼建筑师成功的例证，他的结构与设计思想（图881）使大部分现代建筑面临过时的危险。

结　语

虽然大师们取得了显赫的成就，无数年轻的理想主义者也做出了他们的贡献，可是，当我们回顾自1970年代以来的二十世纪现代建筑（或者说看建筑）的时候，与其成就相比，他们的失误给人们的印象可能更为深刻。当然，在独立住宅的小巧舒适、商业建筑，有时是工业建筑的效率，以及时而出现的印象深刻而精致的公共建筑等方面，人们已经做出了卓越的贡献。但是，如果我们研究一下1920年代以来的实际进步，那么情况有时就不太乐观了。在工程方面显然是有了巨大的发展，但在城市生活最基本的问题上，先驱们寄于希望的事物极少得到实现。今日的纽约是否比1920年的纽约更适于居住，这还是个问题。比起历史上任何一个时期来，1970年代有更多的富于才干的建筑师在从事工作，但是他们中几乎没几个人有机会对整个环境的改进作出巨大贡献。国际风格的先驱们，米斯、格罗皮斯、柯布西耶和其他一些人，他们的思想在很大程度上已经标准化了，成为一种单调的新古典主义。正如已经提到的那样，摩天大楼是这一风格最主要的表现形式，由于涉及到巨大的经济因素，摩天大楼的形式已大大地减化，减到了缺乏个性的程度。除了提供最大限度的可租用空间外，有时还用作工业化的象征（山崎实设计的底特律强化煤气大楼 Consolidated Gas Building，就是一个例证。1964，图882）。甚至埃洛·萨里宁的纽约肯尼迪机场的环球航空公司航空总站（TWA，见图875），包括出色的内部空间组织，实质上也是一种象征。针对国际风格所进行的主要反抗，例如鲁道夫的康涅狄格州纽黑文的艺术与建筑系大楼（1963年，见图843）和M·约翰逊的马塞诸萨州伍斯特的克拉克大学图书馆（Clark University Library，1966—1969，图

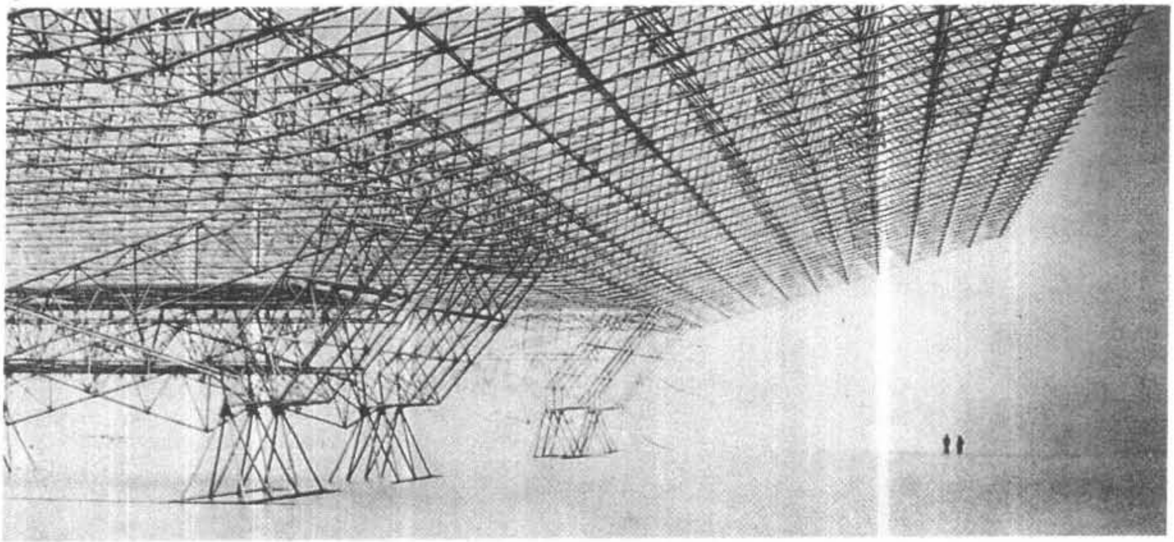


图877　瓦克斯曼　美国空军飞机库方案　1959

883)，繁琐而杂乱地将建筑表面打破，以示对后期米斯传统光滑面层的抗议。1960年代期间的英国阿基格拉姆运动（Archigram movement），与绘画和雕塑领域中的波普运动、偶发艺术运动和环境艺术等有连带关系。它有许多不同的表现形式，但从根本上说，是把城市作为毫无限制和不断变迁的人类居住工具来构思的，而不是当作建筑来考虑。它关于计算机城市（computer city）、步行城市（walking city）和插入式城市（plug-in city）的概念，似乎是城市规划中达达主义的讽刺，但却代表着青年建筑师们对当今整个建筑状态的一次严峻的进击。

至于有关的城市环境研究，已经出现了许多独特的探索，而且有些已经实现，如提到过的在图卢兹的那些实验、东京湾规划、日本都城中心、英国新城、迪塞尔多夫和其他一些实例。但是，那些探索活动大部分仍属于建筑学和社会学方面的空想。索莱里设计的、亚利桑那州靠近斯科茨代尔的阿科山蒂（Arcosanti，图884，885），十五年来差不多一直被称为仿生态的（来源于建筑生态学）综合群体实验，它涉及了城市环境的一个完整的新概念，这一概念要求在众多的事物中，把机动车从城市内部清除出去，并且发展太阳能系统。实际上，这是试图对城市的生态、经济、空间和能源等问题提出新的解决办法。正象路格里克（Jacques Rougeric）已经在做的那样，索莱里还发展了一些巨大的海上城市方案（图886、887）。在海边或就在海上，创造一个全新的城市环境，这是城市规划最新的乌托邦概念之一（图888）。

然而，正如整个历史所表明的那样，在二十世纪的最后二十年中，无论建筑师多么出色，多么富于理想，但在控制或改善总体环境方面，极少获得成功。世纪末期的趋势是回复到过去，假若是这样的话，那就意味着要恢复十九世纪及更早些的学院派传统。这一点，在建筑上同在绘画和雕塑上一样，都是显而易见的。纽约现代艺术博物馆最近举办的一个重要建筑展览，就是一组十九世纪巴黎美术学院学生创作的建筑画。也许先驱们的梦想太理想化了，以致从来未能实现。然而我们应该欣慰，今天有着如此大批才华出众的独立建筑师，他们会得到前所未有的机会，去表现他们自己。

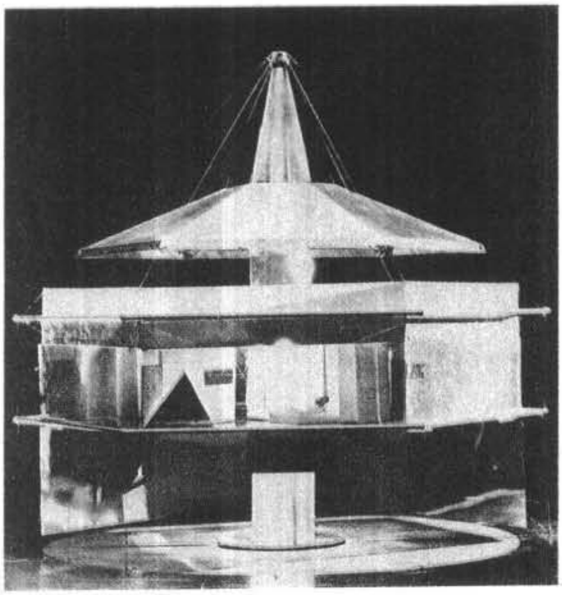


图878 富勒 代马克松住宅 1929

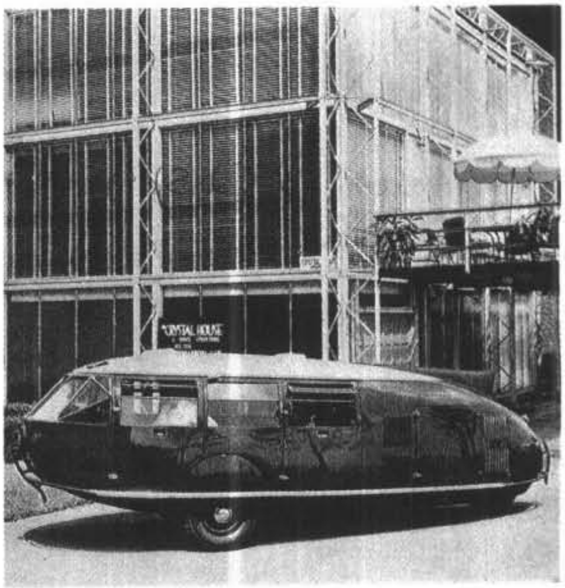


图879 富勒 代马克松小汽车 1933

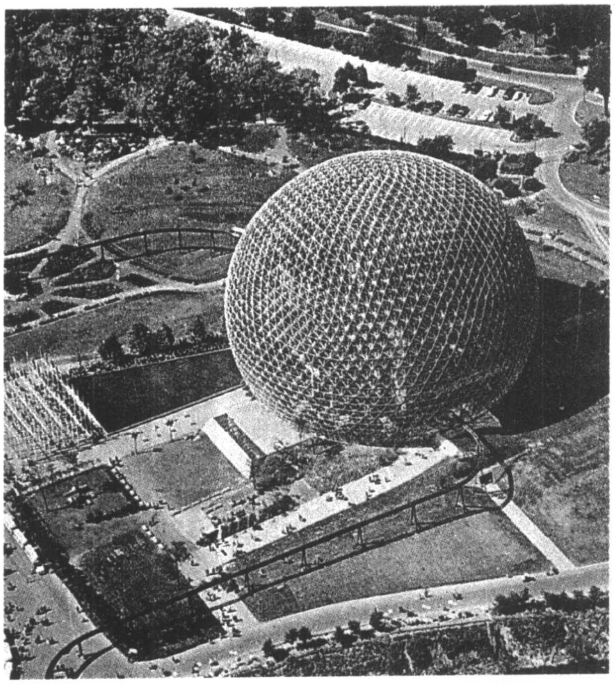


图880　富勒　1967年蒙特利尔世界博览会美国馆
1967



右图882　山崎实 强化煤气大楼 底特律 1964

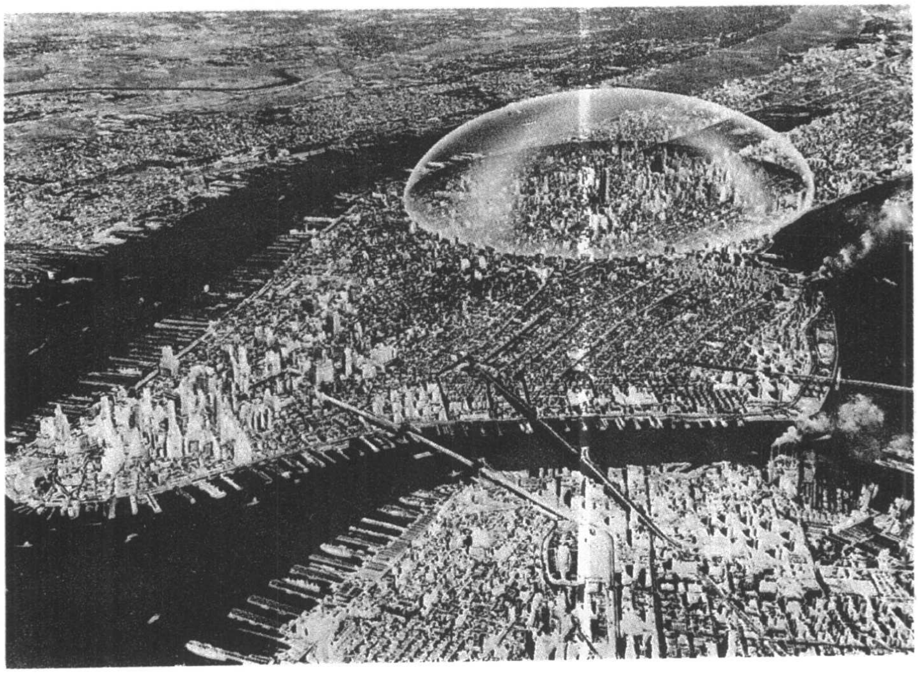


图881
富勒
为纽约城设计的半径
二英里的穹顶　1961

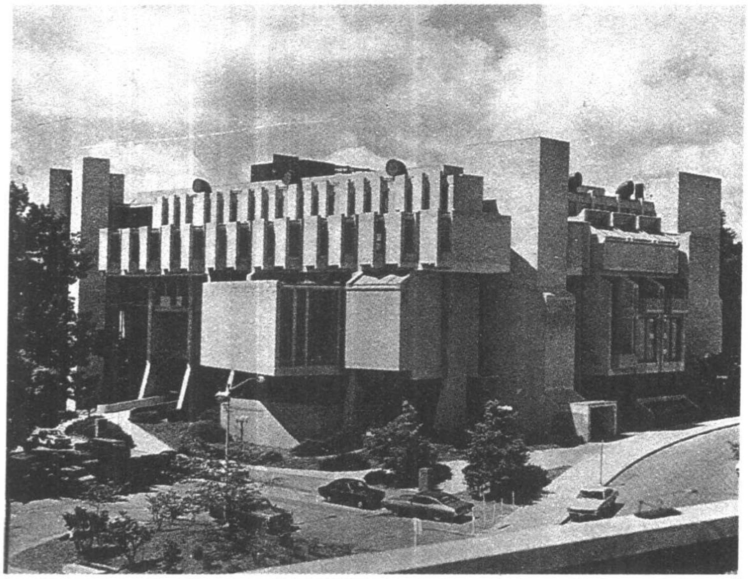


图883
约恩·M·约翰逊
克拉克大学图书馆
马萨诸塞　伍斯特　1966—69

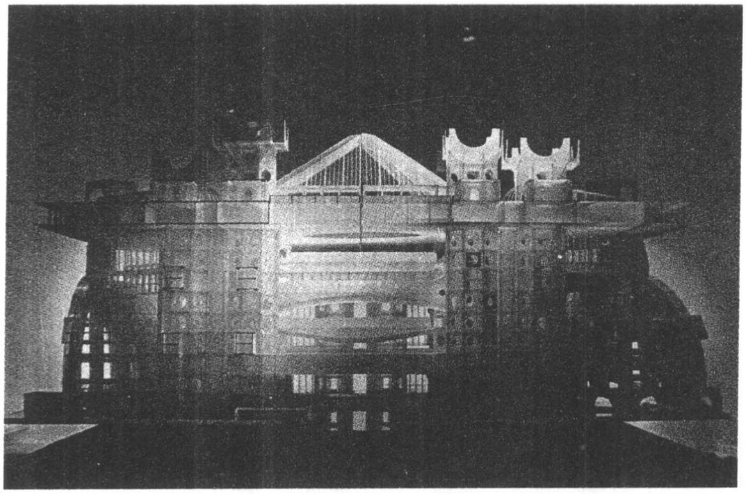
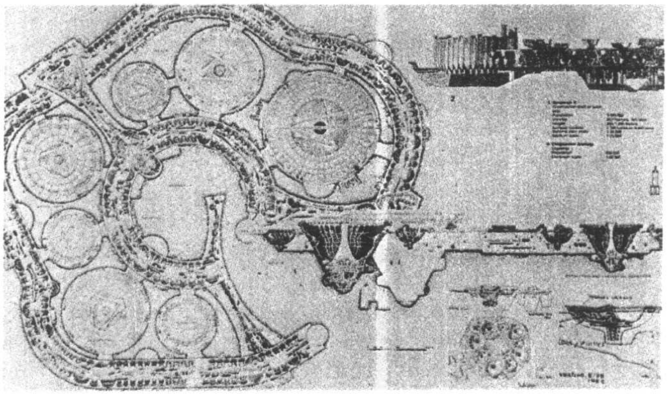


图884
索莱里
阿科山蒂模型
亚利桑那　斯科茨代尔
动工于1964年

图887　索莱里
新诺亚二号方案　1969



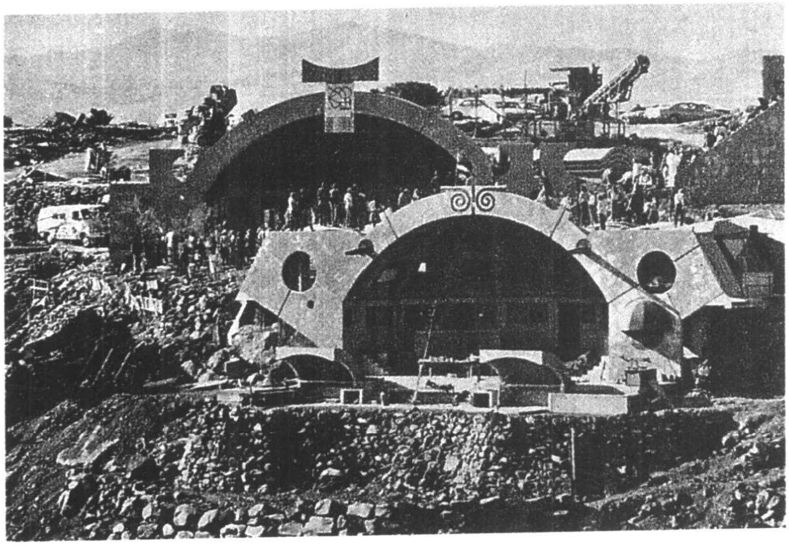


图885　索莱里　阿科山蒂

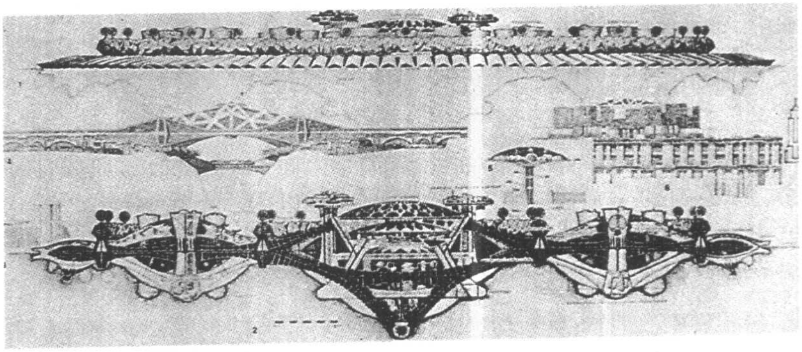


图886　索莱里
新诺亚一号方案
1969

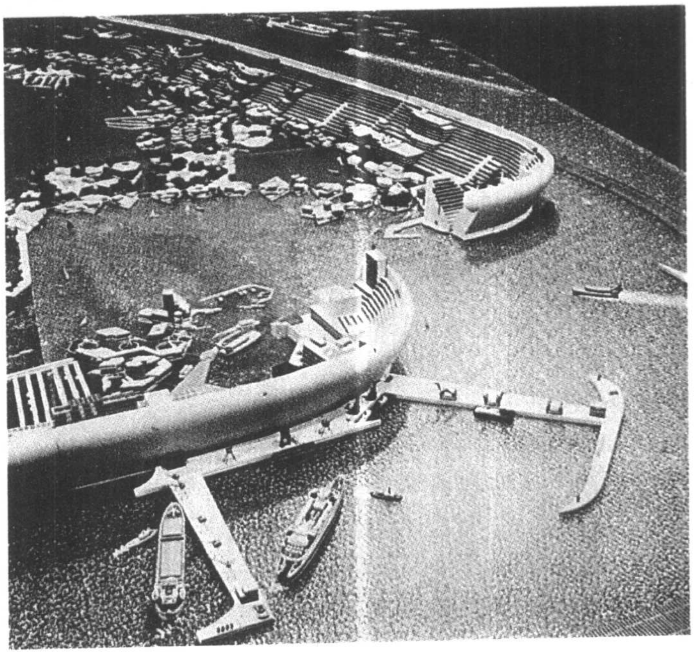


图888
威尼斯海方案
为供30000人生活的
社区设计的海上城市
英国　1971

第二十二章　本世纪中叶的绘画和雕塑

战前所有的绘画和雕塑大师，在1950年代和1960年代，实际上都是很活跃的。问题是，对战后的一辈发生的影响如何。我们会看到，某些战前的大师，对于后来的发展是起了决定性作用的。在1940年代，毕加索对于一些艺术家的影响特别重要，这些人，成为抽象表现主义以及其它类型的自由抽象艺术的领袖人物。马蒂斯对于1950年代和1960年代与色彩组合有关的绘画，其影响力则更大。对于本世纪中叶以后的实验性绘画更具影响的，当推蒙德里安、康定斯基、阿普、米罗、杜桑、克利以及施威特。雕塑方面的先驱人物，对于新雕塑影响的程度更是显而易见的，这些新型雕塑有构成主义、拾来物体的利用和人物造型的梦幻(figu-rative fantasy)。甚至还有1920年代和1930年代，由加波、杜桑、莫霍利－纳吉、考尔德等人所奠定的光线和运动(light and motion)原理。

世纪中叶的绘画和雕塑的主要特点是国际主义。现代试验性艺术，从一开始就是打破国界的。不过，直到第二次世界大战，各国的特征还可以继续辨认出来。当然，巴黎是欧美各地艺术家的云集中心。虽然巴黎在搞国际主义，但如我们所见，现代运动在德国和奥地利，采取的则是表现主义的特殊形式，在意大利是未来主义，俄国和荷兰是抽象。1945年以后，甚至要想这么概略地区分一下也很困难。直到1960年，在欧洲、南北美甚至在日本，占主导地位的已是抽象，或者是几何抽象，或者是抽象表现主义的某种形式。各种影响，在国与国之间传播得极为迅速，要想按住新发展的势头，已经是鞭长莫及了。艺术家通过展览会和出版物，对于世界上所发生的各种事情，立刻了如指掌，而且他们还以历史上空前的规模长途旅行。

世纪中叶之后，雕塑家和画家的基本成就，可以概括为巩固和扩大先驱们所形成的思想。进入新领域的一个突破口，就是抽象表现主义。立体主义、野兽主义以及达达是一些改革的出发点，它的激进性和重要意义，同五百年前的透视法绘画一样，它的含义非常广泛，以致在文艺复兴盛期和巴洛克时期，在表现这些含义的时候，耗尽了精力。但二十世纪初期的试验性艺术，并没有耗尽它那新词汇的潜力。战后世界的青年艺术家们，已经大大地扩展了这些词汇，重新思考了它们的含义，并且把它们应用到新的篇章里去。

为方便起见，我们将按照与建筑相同的形式，来观察最近的绘画和雕塑趋势。我们会首先按国家来讨论艺术家及其作品，当然还要指出国家之间的关系和相反的潮流。在解释1945年以来的绘画和雕塑的时候，以讨论那些自1940年代以来具有国际声望的艺术家为准则，而不是老早就成名的人物。因此，所讨论的一些1930年代就成熟了的艺术家，在当时并没有达到国际水平的声望，而是在国家内驰名的。同时，我们越是牵扯到目前的时候，我们的叙述也就越是变得比较简单概括，强调用艺术作品来说明特定的趋势，而不在于把艺术家的生平研究到多么深的程度。

美国的抽象表现主义、行动绘画以及抽象的意象主义者

1930年代以来，试验性的美国绘画首先涉及到了几何抽象。1930年代和1940年代期间，有许多欧洲的画家和雕塑家来到美国，像早先所提到的立体主义或几何抽象的领导者。毫无疑问，在避难的艺术家当中，蒙德里安是一位最重要的人物。对于同美国抽象艺术家集团有联系的所有艺术家来说，他已经成为一种象征，一种理想。他立即被许多进随者们所赏识。

不论这位几何抽象先觉的本人面貌如何，美国抽象第一个重要高潮的来临，看上去倒是抽象表现主义的革命。这是一个运动，或者是一种与几何的传统大相径庭的风格。另外一些前面讨论过的欧洲艺术家，因战争之故而来到纽约。包括1920年代和1930年代欧洲先锋艺术家的超现实主义者。

以抽象表现主义而著称的新运动，与超现实主义的关系，特别是与米罗、马宋、马塔(Matta)的有机超现实主义的关系，都是很明显的。但是，倘若追根寻源，人们还可以看出康定斯基、苏丁以及毕加索的后期风格。美国的先行者，像马林、韦伯(Weber)、达夫(Dove)、托比(Tobey)和戈尔基(Gorky)，他们事先并没有受到直接影响。从1942年的发源，直到1951年在现代艺术博物馆所举行的展览得到官方的承认，"美国抽象绘画和雕塑"的抽象表现主义，发展成美国艺术史上最有力的一股创新运动。在这个期间，艺术家们有意识地去参与定义不太严格的、所谓刺激的现象。有一些评论家，最明显的是格林堡(Clement Greenberg)，拥护新的运动；一些新的商人，如帕森斯(Betty Parsons)、伊根(Charles Egan)和孔茨(Samuel Kootz)，开始介绍艺术家。得到主要博物馆和艺术刊物的承认，甚至在战后受到大力推崇的社会现实主义、"艺术即见证"(art-as-documentation)、拉美艺术、最后还有"与欧洲艺术重建的关系"(re-estab-lishment of contact with European art)等等，那都是更加姗姗来迟的事情了。

抽象表现主义与其说是一种风格，不如说是一种思想(抽象表现主义者是各不相同的一些个人，除了他们所反对的目标比较一致外，他们很少有共同点)。正如我们所指出的那样，它的起源，可以在1930年代和1940年代一些相对独立工作的个人努力中找到。抽象表现主义的本质是，个人有自发的主张。因此，要把这一运动当成一种风格加以普遍地理解，那是不可能的。任何结论，只能是对这些个体艺术家们进行研究积累的结果。这些人，在1940年代和1950年代期间，在纽约从事了一些引起纷扰的活动。

抽象表现主义在美国和在世界上的历史，还是必须写的。关于它的起源，依然存在着一些含糊不清和争执不下的因素。这些问题，围绕着自梵·高和高更，一直到野兽派、德国的表现主义、达达主义、未来主义和超现实主义等现代艺术的整个表现侧翼；印象主义同样也有一份重要的作用；还涉及到美国现代表现主义者和抽象艺术得到承认的历史。在1942年美国直接参加二次大战之后，占主导地位的绘画风格，依然是社会现实主义和地方主义。战争引起了一种骚乱，造成了抽象和表现主义艺术的胜利。在美国绘画史上，形成了头等重要的根本方向。

抽象表现主义一词，是1919年第一次用来描写康定斯基的某些绘画的，在1929年，巴尔(Alfred Barr)曾在同类的探索中使用过。1946年，评论家科茨(Robert Coates)曾把这个术语用到一些青年美国画家身上，特别是对孔宁

(De Kooning)、波洛克和他们的追随者。罗森堡(Harold Rosenberg)造了一个新短语叫“行动绘画”(action painting)。另一些术语，包括了比较中性的纽约画派(NewYork school)，已用在1940年代和1950年代美国绘画中的骚动上。这些术语，除了最后一个不太好说以外，没有一个是特别合适的，因为所牵扯的尽是艺术家们的个别探索。

已经提到过，在1951年现代艺术博物馆举行过一次大型的展览会，标题是《美国抽象绘画和雕塑》。在1958- 1959年间，博物馆在欧洲八个国家巡回展出了《新美国绘画》。前一个展览，是由一家重要博物馆出面，对抽象表现主义代表官方加以承认和介绍；后一个，则可以当成一次国际范围的颂扬。就在新美国绘画正得到世界规模的承认的时候，实际上(至少在大多数可以被群众接受的形式方面)也进入了转变甚至是衰落的过程。尽管在1950年到1960年之间，与抽象表现主义有关的很大一部分青年艺术家，是从孔宁和波洛克(程度上比较少)的手势画笔绘画(gestural brush painting)派生出的，当他们的绘画途径拐到了死胡同里的时候，再也没有出现第二代。不管是什么原因吧，时髦的变迁也好，批评的压力也好，或者他们都普遍地认识到，自动的、直观的手势太容易模仿了也好，画笔绘画以及强调质感和笔法的情况，在1950年代末，已经是衰落了。

尽管美国的抽象表现主义，象艺术家们所涉及的非常广泛的观念一样，层出不穷。但可以看出两个主要的趋势。第一种就是画笔画家(brush painter)，以不同的方式讲究画笔的手势、动作、以及颜料的质感；另一种就是色场画家(color-field painter)，讲究运用大片的、统一的色形或色块，以表达一种抽象的符号或形象。

为了方便起见，在1950年代初期纽约画派的艺术家们，可以分成两大部分，一是行动画家，如波洛克、孔宁、特沃柯夫[Tworkov]以及克兰(Kline)；另一些是以大片的色场或者抽象的形象来进行创作的画家，如罗斯科(Rothko)纽曼(Newman)、斯蒂尔(Still)、马瑟韦尔(Motherwell)、戈特利布(Gottlieb)、莱因哈德(Reinhardt)。这种分法是武断的，因为还有另一些范畴，象抽象印象主义、抒情抽象，还可以列出古斯顿(Guston)、布鲁克斯(Brooks)和马卡一雷里(Marca-Relli)这些艺术家。在1950年代初，注意力都集中在行动派画家身上，第二代的大部分画家都被引向孔宁或波洛克。

与此同时，某些青年画家(在名望上和年龄上)，被罗斯科、斯蒂尔、纽曼和马瑟韦尔的色彩试验所吸引，同时也受到了波洛克很少为人所知的一些画的吸引，这就导致一种抽象表现主义表现不同个性的绘画。一般说，他们形成结构的留空，笔触的莫名以及强调大片而纯净的色场。在1960年代的美国绘画中，可以给这种大概是最有意义的倾向取很多名字：“如画的抽象之后”(post-painterly abstraction，由格林堡取名)、“色场绘画”、“着色的抽象”(chromatic abstraction)等。由于它的力量发展不太引人注目，因而延误了人们把它当成一种主要倾向的认识过程，一直到1960年代初期。后来，开始有所认识，而且更加强调它原先的影响，认为它是绘画和雕塑的运动，这就出来波普艺术这一名称。这两方面的运动，将在后面的篇幅里讨论。

戈尔基(1904—1948)

戈尔基非常独特地说明了毕加索、欧洲的超现实主义和美国的抽象表现主义之间的一条线索。在1920年，戈尔基从他的故土亚美尼亚被带到美国，几乎从画家生涯一开始，就深深地受到了欧洲艺术家的影响，特别是塞尚和毕加索的影响。他也是斯图尔特·戴维斯(Stu-art

Davis）、孔宁、基斯勒（Frederick Kie-sler）的朋友。在他的最后十年左右，戈尔基的彩绘和素描，是在一种抽象观念之下的自由表现。他的重要绘画是1944年的《肝就是公鸡的冠子》（彩图194），这是一幅巨大的构图，有宽广风景的特色，或者像是显微镜下所看到的人体解剖的细部。戈尔基已经从毕加索转移到康定斯基的早期自由抽象上去，这一点看上去是肯定无疑的，抽象表现主义这一术语，曾在康定斯基的这些作品里第一次采用（见［176］页）。但是，有机幻想的超现实主义观念，要比康定斯基的作品更强些。在素描中，这是特别明显的，幻想的形状来得更加清晰。后来在这方面，艺术家们正在把康定斯基的自由抽象。米罗和马宋的有机超现实主义以及毕加索的残渣物等等，各个方面结合到一起（彩图195）。尽管在主题的观念上比1940年代后期和1950年代的孔宁和波洛克的抽象表现主义作品要强得多，但它的源泉和语汇，表现得一清二楚。

汉斯·霍夫曼（1880—1966）

在世纪中叶，欧洲的画家强烈地影响着美国的先锋艺术，最杰出的一位就是汉斯·霍夫曼。他的生涯，实实在在地包括了两个世界和两代人。他生于巴伐利亚，1903到1914年间生活和学习在巴黎。在这段期间，他从新印象主义到野兽主义和立体主义．实际参与了各种新运动的行列。他特别接近德劳内，德劳内关于色彩结构的思想，对他（像对康定斯基、克利、马克一样）起的作用，甚至比毕加索和勃拉克的立体主义的影响还要大。在1915年，他在慕尼黑开了第一所学校，从这时起一直到1950年代中期，他主要是一位知名的教师。1932年他迁到美国去教学，先是在艺术学生联盟（Art Students League），后来在纽约和马萨诸塞州普罗文斯顿自己开办的汉斯·霍夫曼美术学院任教（Hans Hofmann School of Fine Arts）。霍夫曼在欧洲时画的画，因画室的火

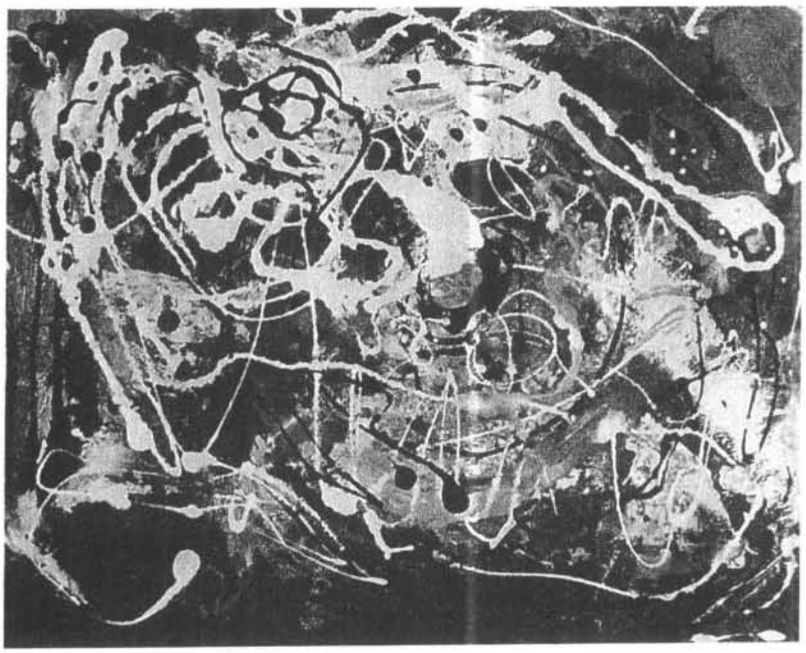


图889
霍夫曼 《春》 1940
木板上油画
28.9×36.5厘米
康乃狄格 彼德·A·鲁比尔藏

灾而损失殆尽，所以大约在1940年他60岁时，好象是第一次露面的一位老资格的画家。作为一个画家、教师和理论家，霍夫曼最为关心的是，他那生根于早期立体主义建筑原理的图画结构概念。这并没有阻止他尝试极为自由的自动绘画(automatic painting)。大约1940年，制成了一结抽象表现主义的作品，虽然规模很小，但预示波洛克行动绘画的出现（图889)。

在他一生的最后二十六年当中，霍夫曼的绘画惊人地多产多变。可归于表现一类的绘画，从抒情浪漫主义到精确几何形体的都有（彩图196)。虽然涉及范围较广，但他晚年终归是用抽象的手法。受他影响的青年画家是数也数不清的。

马塔（1912年生）

马塔（Sebastian Antonio Matta Echaurren)是智利人，尽管他参与了巴黎的超现实主义，但在1939年迁居美国的时候，相对而言还少为人知。1940年他在朱利恩·利维美术馆举行的个人展览，完全超出了大多数美国试验性艺术家的经验，施展了巨大的影响。虽然马塔比移居国外的欧洲同事年轻得多，也不甚出名，但他绘画，却标志着一种解放的步伐，甚至超过了欧洲超现实主义者的大多数先贤。他代表了美国艺术家正在追求的前进步伐。几年之后，他同美国画家马瑟韦尔一道，在欧洲的超现实主义与美国称之为抽象表现主义的艺术运动之间架起了桥梁。马塔1942年的《神秘主义的灾难》一画，在这方面是具有代表性的(彩图197)。虽然画中有马宋和唐吉的某些根源，但这是他在梦幻中独具一格的抒情旅游，与他们两者是有所不同的。从熊熊的火光到深深的阴影，在这朦朦胧胧的流动之中，提示了变幻无穷的外部空间宇宙。涉及到的是，马塔沉醉其中的空间幻觉，在后来的作品中与日俱增，绘画也就变成机械描绘某种不可思议的星球大战或机器人大战。虽然在后来的绘画中，幻想的主题更为明显，而在1940和1944年之间的那些作品中，还是很有影响的，因为他那强烈的表现，除了运用不甚明确的冲突之外，还运用了抽象的手法。

孔宁(1904年生)

孔宁(Willem De Kooning)在公众的眼里虽然不是头一个出现在1940年代的画家，但他却是抽象表现主义这段故事的一个中心人物。他生于荷兰的鹿特丹，1926年来到美国，不久他变成戈尔基的亲密朋友，结交了一些参加抽象表现主义的艺术家。虽然他到1948年才举行展览会，但他是一股地下力量，富有探索精神的青年艺术家们，一直在谈论他。

在1940年以前，孔宁一直是一位人物画及肖像画家，他的人在环境中的习作，崇尚贾科梅蒂的绘画。在他开始搞抽象画的时候，最初的造型使人联想到他通过戈尔基所认识的毕加索。但是，在1940年代的早期，这些曲线的形状(依然是提示有机的或生物形态的形状)，引入了一些参差不齐的破碎线条的对立，增强了画面上的活力。最成功的一些画，是1950年前后完成的一组带有白线描的黑色画(图890)。到1950年，这位画家发展了他个人的抽象表现主义，不但与康定斯基、戈尔基、毕加索不同，而且与任何前人也都不一样。他作为一种新风格、一种彻底的表现方式的先知先觉者而出人头地。就在同一时期，一种对人物的怀旧情绪，促使他开始搞他那著名的妇女系列画。有时候，那画实在令人讨厌，像催眠术似的唤起人们把妇女作为性的象征，作为丰饶女神，以及照蒙克的传统，把妇女看成吸血鬼。他继续以各式各样的手法，探索妇女的主题(图891)，从恐怖的题材到简单的漫画，到柔情的色欲。在1950年代后期，孔宁又长时间回到了抽象(《构图》，1955，彩图198)，显示出他手下的那种非凡的具有动势的力量。这些抽象画，并没有失掉笔

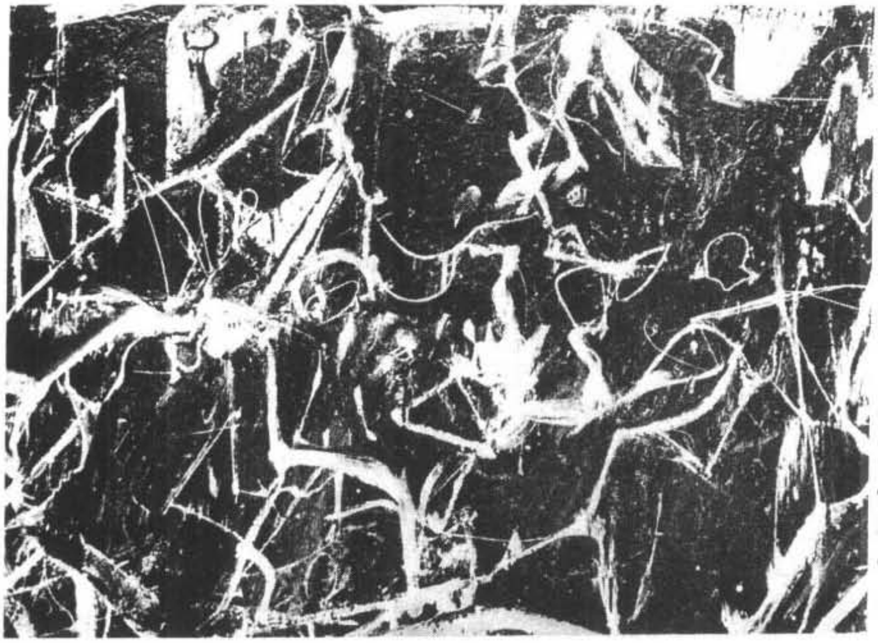


图 890
孔宁
《夜广场》 1950—51
硬质纤维板上油画
76.2×101.6 厘米
纽约 玛萨·杰克逊夫人藏



图 891 孔宁 《妇女六》 1953
174×148.6 厘米 宾夕伐尼亚 匹兹堡 卡内基学院 艺术博物馆

触所表现出来的热情，后来趋向于以更大的手势作画，趋向于与克兰有点关系的建筑结构。在1960 年代初期，以一种几乎是韵律交替的方式，又从这里返回到人体绘画的形式，再次以妇女为主题，但这一次是以他前所未有的优雅情调来制作完成的（图 892）。

孔宁继续出色地画到 1970 年代，尽管有一大批近来的作品是抽象的，但背景里潜在着对人体的暗示。1969 年的《蒙陶克一》（图 893），表明他的调色板明亮而雅致，强烈地突出白色和玫瑰色，标志着他最近的风格。虽然他的色形比他 1950 年代和 1960 年代的大多数作品更加流动多变，但他还在继续他那激烈的笔触和厚重的厚涂法。在《蒙陶克一》中，那人物，或者至少说是人物面部的一种提示，还是十分明显的。1975 年的《……谁的名字是写在水中的》（彩图 199），是一幅纯粹的抽象。沉重的红色笔道更加密集，可以说，笔触的运动愈加剧烈。一种断断续续的要素，以稀薄而非常规则的线条重新出现，复盖了画布下部的一大块地方。这些，看上去似乎又使运动加速了。同时，当



图 893　孔宁　《蒙陶克一》　1969
223.5×195.6 厘米　康乃狄格州　哈特福德沃兹沃思协会　埃拉·盖洛普·萨姆纳和玛丽·卡特林·萨姆纳藏



图 894　孔宁　《从在凳上的妇女》　1972
青铜　高 96.5 厘米　纽约　泽维尔·福基德公司



图 892　孔宁　《沼泽风景中的斜倚人体》　1967
纸上油画　46.4×58.4 厘米
纽约州　拉奇蒙特,杰伊·R·布劳斯夫妇藏

许多青年色彩画家已经回到一种抒情抽象或者几何抽象形式的时候，可以说孔宁是留下了行动绘画原始概念的最杰出的范例。

在 1970 年代,孔宁还试验了一种人物雕塑形式，有一种非常野性的表现主义的气质，使人想起杜布菲（Dubuffet）的一些拾来的物体，如用煤渣之类的东西所创作的某些雕塑。这些雕塑，把最近绘画中的一些人体的含义，表现得很清楚（1972 年的《从在凳上的妇女》，图 894）。

波洛克（1912—1956）

波洛克（Jackson Pollock）已经成为二次世界大战以后，在世界范围里新美国绘画的象征。他来自怀俄明州的科迪，在纽约的艺术学生联盟跟本顿（Thomas Hart Benton）一起学习，而且在他的抽象阿拉伯式和本顿的人物造型图案之间，可以看到这种关系。他在 1940 年代中期的绘画，通常包括具有某种程度现实的或暗示的人物，既粗糙又厚实（图 895），不仅显示出毕加索、恩斯特、同时还有米罗或马宋

的影响，而且还充满了他们本身所拥有的一种神经质的、粗野的活力。在 1947 年，甚至在更早一些的素描中，艺术家就已开始了总体绘画(over-all painting)的实验。这是一种线条、泼色、滴色的迷网，从这里面，出现了后来几幅巨大的滴画(drip painting，彩图 200)。这些画，一般是在铺在地板上的大块画布上完成的。这种作品，一下子就让人想到了“行动绘画”是怎么回事。

评论家罗森堡(Harold Rosenberg)为此起名的时候，从来没有想去暗示“行动绘画”就是一种体育锻炼。其本意也不是随心所欲地往画布上泼颜料，形成一种完全不受控制的直觉的行动。但在波洛克和许多别的抽象表现主义者的绘画中，毫无疑问，直觉或者偶然的因素，发挥了很大作用，虽然也经过了仔细考虑。这乃是抽象表现主义的重要贡献之一。无论如何，一个有经验有成就的艺术家，单凭偶然，那将是一事无成的，总要受到多年实践和思考的约束。波洛克的滴画不是偶然所为，他在 1947 年和 1951 年之间所完成的绘画，有一种共同的特征和个人的风采（图 896）。

波洛克的滴画除了其内在性质之外，还贡献了一些其它的要素，改变了现代绘画的进程。首先是总体绘画的概念。这种绘画，看上去没有开始也没有结束，铺满了画布的每一个角落，而且还有向外再扩展的意思。这一点，再和作品尺度之大结合在一起，就引伸出另一个概念，即与传统的架上绘画不同的壁画，甚至也不同于立体主义和几何抽象中的东西。这就和文艺复兴的绘画观念最后分道扬镳，超然于观众之外，本身被当成一种独立存在的单元。这种绘画变成了一种环境，一个合奏，它环绕着观众，从四面八方把他们包围起来。这种吸收进来或



图 895　波洛克《夜之典礼》　1944
182.9×109.2 厘米
纽约　伯纳德·丁·赖斯夫妇藏



图 896　波洛克在他的长岛画室里工作 1950

者参予其中的感觉，是由图画空间的含糊性增强的。线条和色彩，虽然从来也没有从画面中沉下去，形成一些有透视幻觉的深洞，却依然创造出一种持续不断的运动，在有限深度之内的一种前后翻滚的波澜。波洛克以这些手法，脱离了文艺复兴和在他之前的现代绘画。虽然没有人直接追随他的风格，但他影响到身后试验性绘画的进程。

波洛克一生的最后几年，以怀疑和寡断为特点。他以各种素描和彩绘，运用以黑色为主体的绘画，来探索人物问题。在1953年到1956年间，他又回到传统的画笔绘画和厚重的厚涂法以及包括一些使人想到1940年代早期绘画的形象。尽管他后来的这些作品遭到了一些批评意见，但在对照这些滴画的时候，某些黑色的绘画，特别揭示了一种最为重要的新语汇。不幸，在1956年以死亡的悲剧，结束了这种探索。

托比（1890—1976）

托比（Mark Tobey）是美国现代主义者的先驱人物，他对抽象表现主义者的影响，看上去很清楚，但在实际上则是非常模糊的。大约在1918年，他皈依了巴哈教派（Bahai，十九世纪伊朗强调精神一体的穆斯林教派）的信条，宣传人类的大同以及不可分割的现实，不许有多样性。在1923年，他开始学习中国的毛笔绘画；1934年他开始研究中国和日本佛教的禅宗。这就自然而然地，被一种深奥的内在强制力所吸引，成为带强烈宗教色彩的个人抽象表现。

在芝加哥和纽约，他被大城市的光亮、运动、噪音的冲击搞得精神恍惚，这就促使托比去表现一种总体线条的图案。这种线条，以各种色彩的色场为背景来作用（《百老汇，1935，图897）。在这一阶段，他依然在运用文艺复兴透视消退的形式，尽管线条图案是平拉出去的。



图897　托比　《百老汇》　1935
硬质绝缘纤维板上蛋彩　66×48.3厘米
纽约 大都会博物馆 阿瑟·H·赫恩基金1942

虽然托比已经逐渐地认识到了立体主义、抽象和梦幻的一些含义，特别是认识到了在康定斯基、蒙德里安、克利和毕加索那里所看到的那些含义，但却以他的宗教信仰为依据，完成他自己的抽象表现。这些作品，不但是照巴哈教派的教义和东方精神统一的概念去完成的（精神统一的概念在理论上可以同康定斯基和蒙德里安的观念相参照），而且也涉及到对于空间和太虚意义的热烈信仰。这种太虚，并不是像真空一样的那种空虚，而是一种充满了活力、威力，对眼睛来说是无形的某种东西，而且是无限重要的东西。他的绘画，是大自然的抽象，除了暗示大地的自然力之外，是不是还可以当成在暗指宇宙。他抛弃了文艺复兴的透视以及对于多种类似景象的古典式模仿，但又与立体主义者有所不同（《地球上空》，1953，图898）。



图 898　托比　《地球上空》　1953
硬纸板上水粉　99.7×75.6 厘米
芝加哥艺术学院　西格蒙德·孔斯台特夫妇藏

当然，在托比的总体绘画和波洛克的作品之间，还是有某些表面上的类似的。托比在波洛克的滴画之前，以阿拉伯式的线条和流动的色彩来构成画面。这两位画家，都对充满了能量微粒的太虚空间感兴趣，但他们的形式和效果却不一样。大概波洛克看到过托比 1940 年代的白色线条绘画，但是，是否受过这些画的影响，用了其中的某些东西来使他自己的绘画独具特色呢？

汤姆林（1899—1953）
巴泽蒂斯（1912—1963
特沃柯夫（1900 年生）

汤姆林（Brabley Walker Tomlin）一直到他有生的最后五年，还是一位最富于敏感和有成就的美国立体主义者。这是源自勃拉克和高林传统的立体主义。大约在 1948 年，他开创实验一种自由书法（free calligraphy）的形式，主要是黑白两色。这是从对佛教禅宗以及日本的画笔绘画的兴趣那里得来的（《月光的引力》，1948，图899）。从这一解放运动开始，在

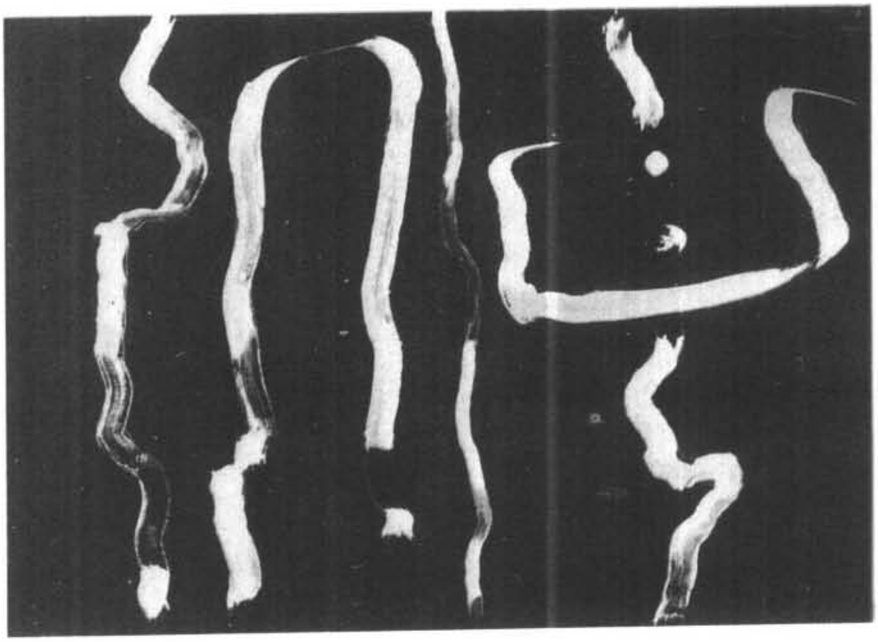


图 899
汤姆林
《月光的引力》　1948
81.3×111.8 厘米
纽约　贝蒂·帕森斯美术馆

他最后的三、四年，又回到了抽象几何形体。这种几何形体生根于立体主义，生根于变幻的、含糊的空间，而且，在安排优雅和矩形图案的韵律方面、与蒙德里安很相近。像他的大多数富有探索精神的同辈一样，他不能完全居于任何特定范畴，可以把他概括地说成是，一位在欧洲现代主义绘画先驱的基础上，开辟了新的个人方向的画家。

巴泽蒂斯（William Baziotes）比汤姆林更密切地参与了美国抽象表现主义的创始活动。但是要把他叫做一个表现主义者同样也是困难的。他的渊源，特别是在米罗或马宋的抽象超现实主义方面的渊源，常常通过戈尔基，或者考虑得更早一点，通过雷东而获得的。从1940年代初期，巴泽蒂斯就是马瑟韦尔和马塔的一位朋友。他和他们一块探讨超现实主义的超意识现象（surrealist automatism），并且处于战后美国艺术新发展的中心。他的绘画具有明显的前后一致性和个人风貌，并且贯彻他艺术生涯的始终。他的作品以移动、流动和闪光的色彩为特征，那些象生物形态的形状，是以很大的敏感性画出来的，而且总是在提示微观世界或海洋生物的某种形式（《黄昏》，1958，彩图 201）。

在孔宁之后，笔法国家（brush-gesture painter）特沃柯夫（Jack Tworkov），是最有个性的人物。特沃柯夫在1940年代末受到孔宁的影响，但在1950年代期间，发展了他那诗文一般的、运用不和谐色彩的个人风格。在1960年代，他的作品又变成一种自由几何形式或者是色场绘画，带有轮廓松散的垂直彩色条（图900）。1970年代早期的绘画，出现了从特沃柯夫早期风格出发的一个极端，常常是和紧密安排笔触图案的总体绘画结合起来。笔触自由，但安排在精密画出的几何结构之中（《Q1-75-4号》，1975，图 901）。



图 900　特沃柯夫《恩赐》1960　193×149.9 厘米　私人藏

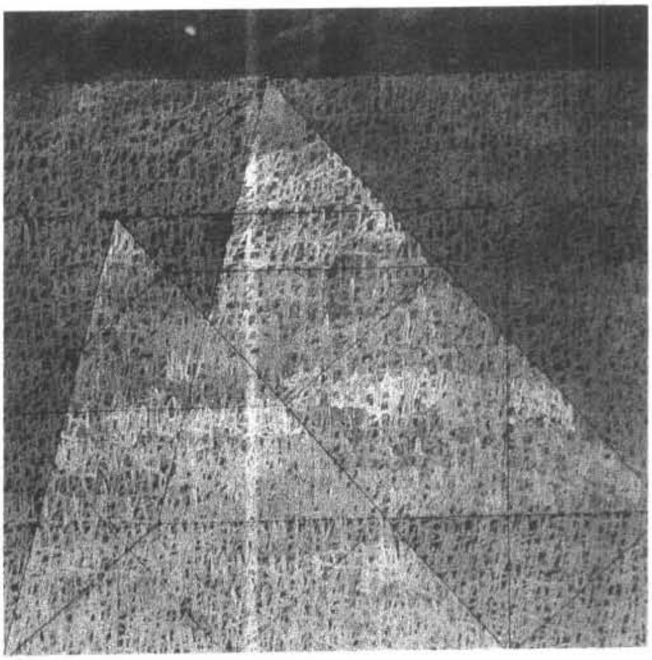


图 901　特沃柯夫《Q1-75-4 号》　1975　182.9×182.9 厘米　南希·霍夫曼藏

克兰（1910—1962）

克兰（Franz Kline）直到1950年都是一位人物造型国家(figurative painter)，或者是一位人物画家和带有社会现实主义意味的城市风景画家。甚至开始抽象绘画以后，仍像斯图尔特·戴维斯那样，被当代美国的详细情况和发展速度所吸引。同时，深深埋头研究了从伦勃朗到戈雅的西方绘画传统。1940年代，他热衷于线描，特别习惯于画小幅的黑白速写和细节，他在细节中研究单一的母题或空间关系。1949年，有一天，他用幻灯机放大一些速写，所看见的是大尺度的、自由抽象形象的含义。这是从一个时刻到下一个时刻的启示，使他从具象的画家（早在1947年他尝试过偶然的小幅抽象练习）变为成熟的抽象表现主义者（图902，903）。他用价格低廉、质量低劣的颜料和油漆工的刷子，在画室墙上的大幅帆布上涂抹。

1950年，克兰虽然已经很透彻地认识到了前面提及的先驱抽象表现主义者的试验，但是，他那风格的原动力，主要还是来自早先的速写，只是现在突然出现在新的、夸张的脉胳中。更值得注意的是，大约在1949和1950年，他开始搞了一些具有完全独特表现形式的作品，这是对抽象表现主义的重要贡献之一。克兰最初大规模的黑白抽象作品作于1950年。特点是笔触大而粗犷，但却有控制，还有强有力的建筑式结构；在颜料质感以及形式的造型中，强调各种白色的均势，使作品不致成为仅仅是一幅白底子上的大幅黑色素描。大多数作品的标题，都与日常生活中碰到的东西有某种偶然联系。

克兰敏锐非凡，敏锐使他精通新的抽象表现主义语汇，甚至最初的作品也没有什么无把握的东西。到1955年，他产生出一系列杰作，在尺度和概念上都不朽的。《马荷宁》(1956，图904)继续保留了建筑式结构，这是一种伟大的哥特式破碎梁架结构，这种束扎在一起的结



图902　克兰《尼金斯基》(《皮特鲁什卡》) 1949
84×71厘米
纽约　塞达赫斯特　I·戴维·奥尔藏



图903　克兰《尼金斯基》(《皮特鲁什卡》) 1950
116.9×89.5厘米 芝加哥 穆里尔·纽曼藏



图 904
兰克 《马荷宁》1956
203×254 厘米
纽约 怀特尼美国艺术博物馆

构，看上去排列得杂乱无章，表现出变化和衰落，然而却有象高迪（Gaudi）建筑中的某种永久性和不变性。黑白两色的均衡，就是像这样全神贯注的研究，把绘画改变为在黑色空虚上的白色实体结构（图 905）。克兰描绘的结构，对 1960 年代的构成主义雕塑家发生巨大的影响，这就绝非偶然了。他在 1950 年代后期采用的色彩依然存在争论。不幸的是，他没有能活到那么久，以证明色彩会为他的作品别开生面。

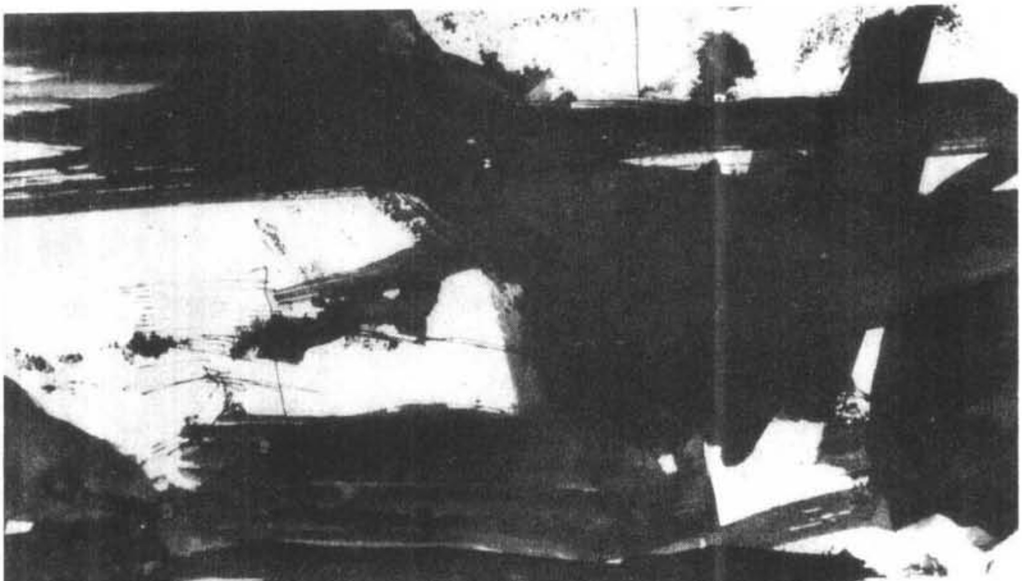


图 905 克兰《为哈里曼所作的习作》1960 纸上油画和墨水 20.3×34 厘米 纽约 私人藏品

古斯顿（1913 年生）

古斯顿(Philip Guston)代表了抽象表现主义的另一流派。他被看成是抽象印象主义者或者浪漫表现主义者。1940 年代，古斯顿是一位成功的人物造型画家。他具有独特的梦幻形式，和超现实主义以及魔幻现实主义有关，但又与之不同。1947—1948 年，他开始以抽象的陈述进行试验，这使人想起建筑物和城市的风景。在经历了许多痛苦的怀疑和踌躇的时刻之后，于 1950 年，显露出来一种抽象风格，在其后的三、四年中，出现了自由质感的水平竖直构图，这种构图是模模糊糊地以他所崇拜的蒙德里安为基础的（《绘画》1952，彩图 202)。

古斯顿的发展和克兰以及某些其它与纽约画派有关的画家的发展形成了对比。他的发展是渐进的，又是持续的，即从抒情的人物造型到表现性的几何形、再到 1950 年代中期自由而鲜艳的着色。1954 年和 1955 年的绘画用大气的深度在色形中结合了体量。与此同时，在光和流动环境里，集聚的色彩体量有集中的趋势，并赋予了这些体量以一种新的主题含义。从这点出发，便促使艺术家考虑其色形（红色、蓝色、掺以黑色的绿色)，同时将个性参与整个绘画空间的冲突。在 1960 年代的作品中，黑暗或者至少是灰黑色的调子，愈来愈占主导地位。那些抽象的色形和色形奇特的交替以及冲突，呈现自然主义的关系（倘若是不好定义的话，见《二重奏》，1961)。

古斯顿作品的主题和人物造型的观念是这样强烈，以至仅用一块大的黑色色形，施以绘画中薄涂变淡调子的技法，便能产生出充满活力的人物效果。这种主题的观念再一次于 1970 年代的绘画中变得明晰起来。他在这些画中重新采用了人物、甚至是叙述性的情节，在某些方面使人联想到他 1940 年代的具象绘画。现在，内容是用新的野性和特定叙述性的含义来表现的。他用一种原始的喜剧性连环漫画技法，和一种粗糙、甚至不调和的着色法（不过依然能反映出他的伟大色彩家的能力)，使我们看到了三 K 党成员自鸣得意地乘车而行的情形、或者他们所干的残忍勾当，或者奇怪的场面，比如像《不毛之地》(1974，图 906)，画中堆积的鞋子暗示了被屠杀的受害者的残迹。古斯顿在 1950 年代中期的绘画表明，他是抽象表现主义者中用色最鲜明的抒情色彩画家之一。1960 年代和 1970 年代初，他几乎好像要故意否定自己那富有感染力的特征，随着对美国景象及其无情的残忍的新认识，他把富于美感的色彩表现

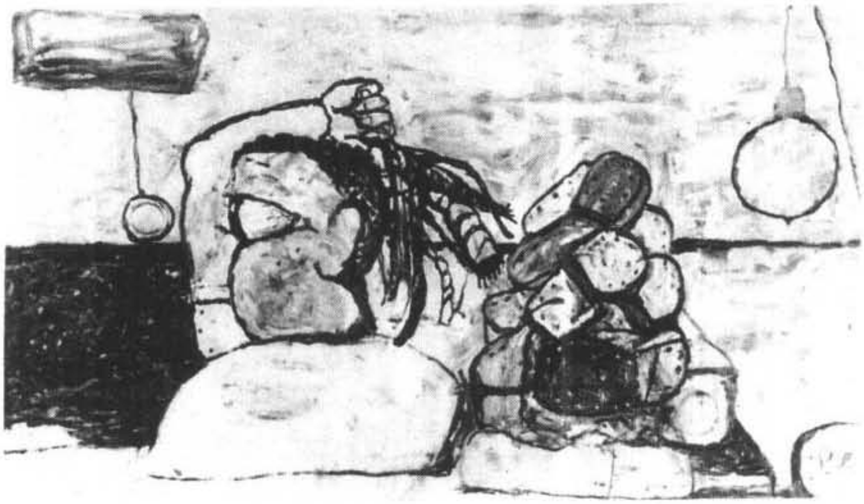


图 906
古斯顿《不毛之地》1974
184.2×292.1 厘米
纽约 戴维·麦基藏

在不和谐中，以促成强有力的、扰乱人心的、粗糙的形象。1975 年间，有个迷人的回返现象，即回返到 1950 年代鲜明的红色和丰富的厚涂法上去。在那一系列绘画之中，凶恶的"老板"和三 K 党成员，几乎是象征性地开始被色彩的海洋所吞没（《蓝光》，1975，彩图 203）。

布鲁克斯（1906 年生）

布鲁克斯(James Brooks)最初的抽象是出现在立体主义中，或许这是他和汤姆林的长期友谊所引起的。不过，这是曲线的、自由的立体主义形式，往往安排在圆幅画面(tondo)的形式中（图 907)。他在搞了一批使人联想到流行的波洛克滴画的作品之后，便走向自由而紧张的色彩结构阶段，其中曲线的立体主义形式和抒情的图案是含蓄的。从那个时候起，布鲁克斯的绘画，在其色彩组织方面变得更有纪念性（《奥克同》，1961，图 908)。不管色彩的彩度和亮度如何，这件作品通过大块统一的色形，取得了一种简化的结构，那些色形是把所有运动的边缘连结在一起的。布鲁克斯是一群艺术家的范例，他们和抽象表现主义联系在一起，也许是误入歧途（这些人有文森特〔Esteban Vicent〕、荣克尔斯〔Adja Yunkers〕、布思〔Cameron Booth〕、卡瓦隆〔Giorgio Cavallo〕和其他人)。他们在鲜明的色彩中，把愉快和最高级的结构结合起来，而那种结构是在骗人的即时和直接绘画里完成的。

1970 年代，出现了形式上更大的、更简化的倾向，布鲁克斯通过这种倾向，使他的抒情色彩家的能力进一步加强。象《凯斯帕（Casper)》(1973，图 909）那样的作品，具有早先一些画中特写细部的某种效果。奇妙的是，这种强调特写的作法，是 1970 年代艺术家们的倾向，他们有许多不同的风格或者传统。



图 907
布鲁克斯
《圆幅画面》 1951
直径 208.3 厘米
洛克菲勒学院藏

马卡一雷里（1913年生）

自从1950年代初期以来，马卡一雷里（Conrad Marca-Relli））就是纽约画派的一位成员，在抽象表现主义者们中间，没有谁比他的画具有更加奇特的内含：他画中的人物造型性超过象征性，古典性大于表现性。他的作品有明确而富有意味的内容，但含有综合的形式结构，这是无法摆脱的。他创作的人物习作，是用油画颜料和画布自由拼贴而成，在某种程度上，是吸取了戈尔基和孔宁（图910）形而上绘画的传统。不过1950年代他关心的主要方面仍然是对整体绘画空间的控制，他通过探索大规模的、几乎是爆炸性的人物组合，而不是通

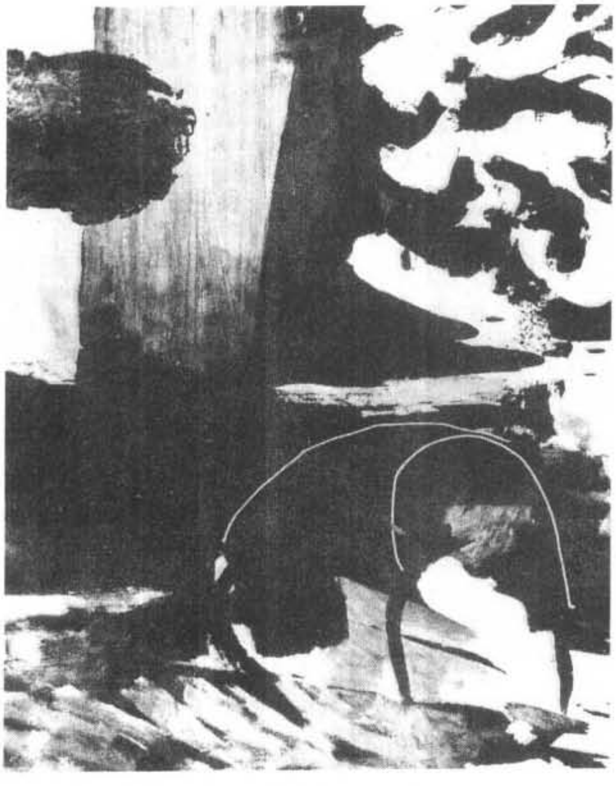


图 908　布鲁克斯　《奥克同》　1961
213.4×167.6厘米　宾夕法尼亚州　亚林敦艺术博物馆
詹姆士·A·米切纳基金会藏

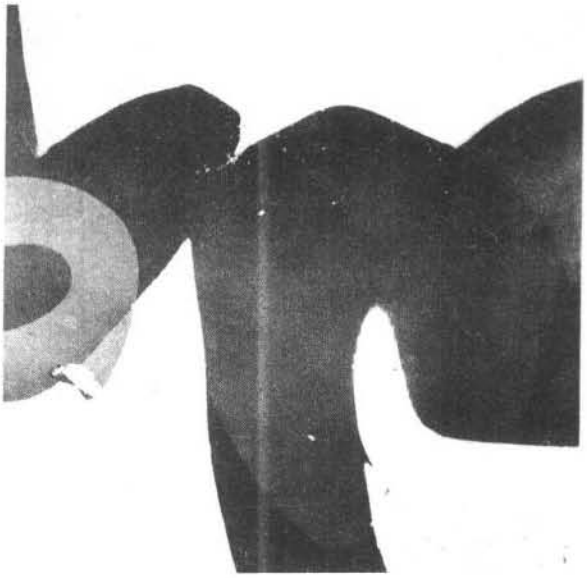


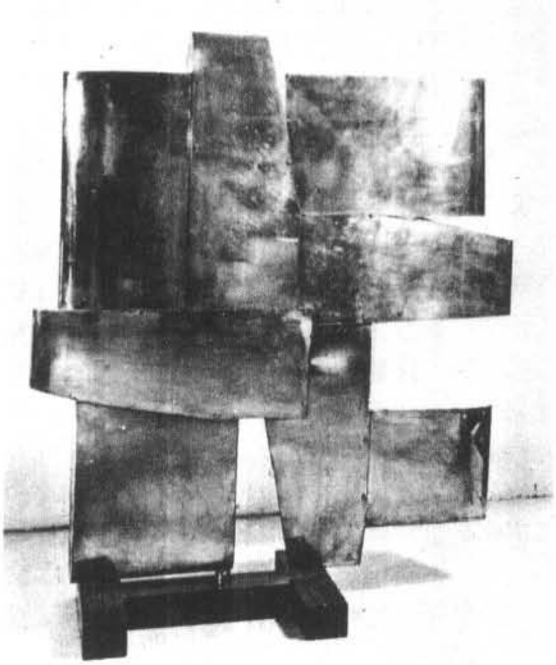
图 909　布鲁克斯《凯斯帕》　1973
布上炳烯酸画　182.3×182.3厘米
纽约　马撒·杰克逊美术馆藏

过建筑式的主题来获得这种控制。在《比武》(1959）中，先前的人物痕迹，已经消失在有机的色形里，这些色形有黑色、红色和白色，它们带上猛烈冲突的意义。在这个时期的绘画里，战斗的主题是一个突出的特征，那种主题特别受到乌切洛（Ucello）的《圣罗马诺之战》的启发。

在1950年代末期的几年里，速度感在色彩中又变得平静下来，除了淡雅而明晰之外，往往抒情而柔和。它是一种新的建筑，而不是人物或抽象的色形的冲突。人物造型终于被抽象构成所中断。这导致了1960年代中期的绘画和浮雕雕塑，这是艺术家生涯之中，最拘谨、最简化的作品（彩图204）。《RXL-4》(1966，图911）是一件大型铝浮雕作品，它由一组互相穿插的形体构成，这些色泽暗淡但被磨得很光的形体，处于一种明确的紧张状态之中。这样的构成，有东方的特征，和一种日本书法的意味，即在细部中看到的但却大大放大了的书法，那些大的黑白拼贴，甚至更是如此（图912）。



图 910 马卡—雷里《室外坐着的人物》 1954
油彩和画布拼贴 50.8×38.1 厘米
康涅狄格州 格林威治 沃尔特·巴雷斯夫妇



东方的特征继续保留在 1970 年代的绘画和拼贴中，它们朝愈来愈优美和纪念性的方向发展（《L-9-74》1974，图 913）。这种对于大而简化的形式感受，往往结合一种特别有效果的质感材料的运用（《L-6-74》1974，图 914）。

戈特利布（1903—1974）

戈特利布（Adolph Gottlieb）生于纽约，曾和斯隆（John Sloan）就学于艺术学生同盟，通过 1921 年和 1922 年游历了欧洲以后，逐渐意识到欧洲立体主义和抽象的新实验。1937 年，他在亚利桑那州暂住了一段时间，搞了一批稀奇古怪的魔幻现实主义的物体绘画，从沙漠里

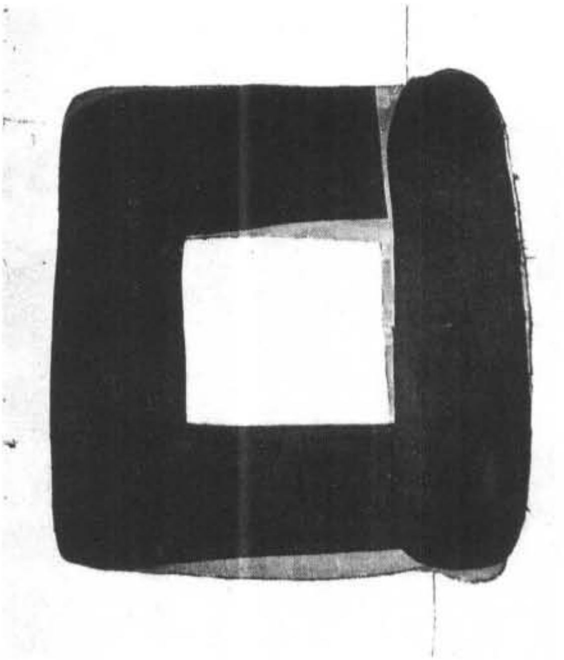


图 912 马卡—雷里《L-2-66》 1966
油彩和画布拼贴 182.9×152.4 厘米
纽约 马尔巴勒美术馆藏

左图 911 马卡—雷里《RXL-4》 1966
铝 144.8×137.2×10.2 厘米
纽约 马尔巴勒美术馆藏

检来的这些物体，被排列在矩形的分隔空间内。这些预示了象形文字，代表了艺术家在其后十五年里所做的最认真的探索：即在一个格子中排满了两度的象形文字绘画（pictographs）。毫无疑问，它们后来受了托里斯—加西亚以及克利的影响，尽管哥特利布逐渐把规模和种类增加到了一种纪念性的程度，超过了他的先辈们所做出的任何尝试。

1950年代，他开始在一个主题上搞各种变体，题为《想象的风景》，前景涂了厚重而带质感的颜料，还有强调得十分明显的水平线，水平线上面是一组星状物（球形、椭圆形或长方形），浮在空荡荡的天空中〔《凝固的声音，第1号》（1951，图915）〕。1950年代后期和1960年代，其它的主要发展，是一系列通常称为"爆发"（Bursts）的作品。那是一种宇宙风景，一般上半部的圆形或蛋形要素构成暗示爆发的太阳，下面是一个破碎的、爆炸着的要素。它那开放的与动势的状态，和上面的太阳形成对比（《天体》1964，图916）。这位艺术家在这类形式方面，搞了许许多多的变体，在后期作品中，把"爆发"与"意象风景"结合了起来（《播摆》1970，彩图205）。后期的又一个趋向是一种抽象的风景，以平涂的矩形作为前景，松散的直线形状被组织在上面，几乎像一张色彩图表。

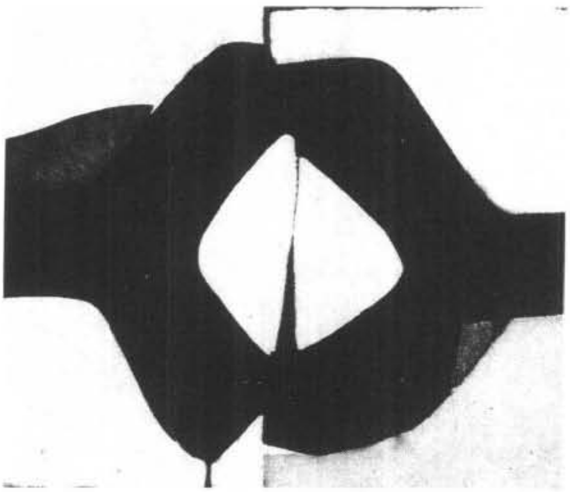


图913
马卡—雷里《L-9-74》 1974
布上油彩和拼贴
152.4×182.9厘米
纽约 马尔巴勒美术馆藏

斯蒂尔（1904年生）

斯蒂尔（Clyfford Still）是战后美国大学艺术教师的第一批典型之一。1946年和1950年间，他在旧金山的加利福尼亚美术学院任教。

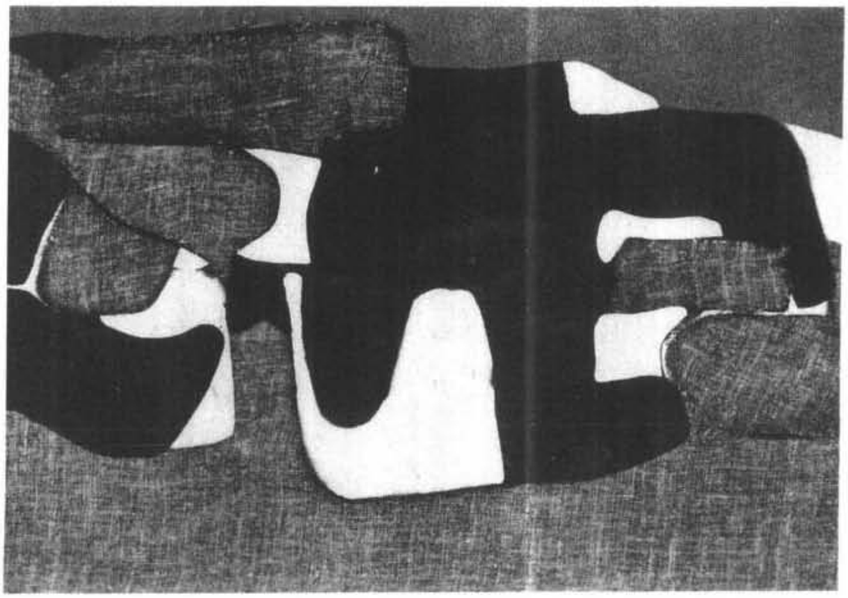


图914
马卡—雷里《L-6-74》 1974
布上油彩和拼贴
144.8×182.9厘米
纽约 马尔巴勒美术馆藏

（当时，这个学院是世界上最进步的艺术学院之一），总监是道格拉斯·麦卡吉。

他在贝蒂·帕森斯美术馆举办的展览（1947 年，1950 年和 1951 年）影响很大，奠定了色场或抽象表现主义的抽象意象主义一派。自从 1930 年代末以来，他就以自由的抽象风格绘画，包括以沉重、甚至粗糙的总体色彩的颜料质感所创造的大而流动的形象，空们转换、变化、打开和封闭空间，没有开头，或者没有结尾。到 1947 年，他以巨大的幅面进行工作，有时达 8×10 英尺（2.44×3.05 米），主要用黑色或红色或黄色的大色块，处于夸张运动的不断流动状态中（彩图 206）。二十多年来，斯蒂尔坚持他的基本形象，到处闪耀着一种变化明度的主导色彩，或明或暗的重点色彩，这些点睛之笔从背景中跳跃出来。虽然近年来，斯蒂尔过着相对隐居的生活，没有经常举办展览，然而，他对年轻画家的近作，一直发生着最重要的影响。这些画家是奥利茨基（Jules Olitski）和普恩斯（Larry poons）。



图 916　戈特利布　《天体》　1964
228.6×152.4 厘米　达拉斯美术馆

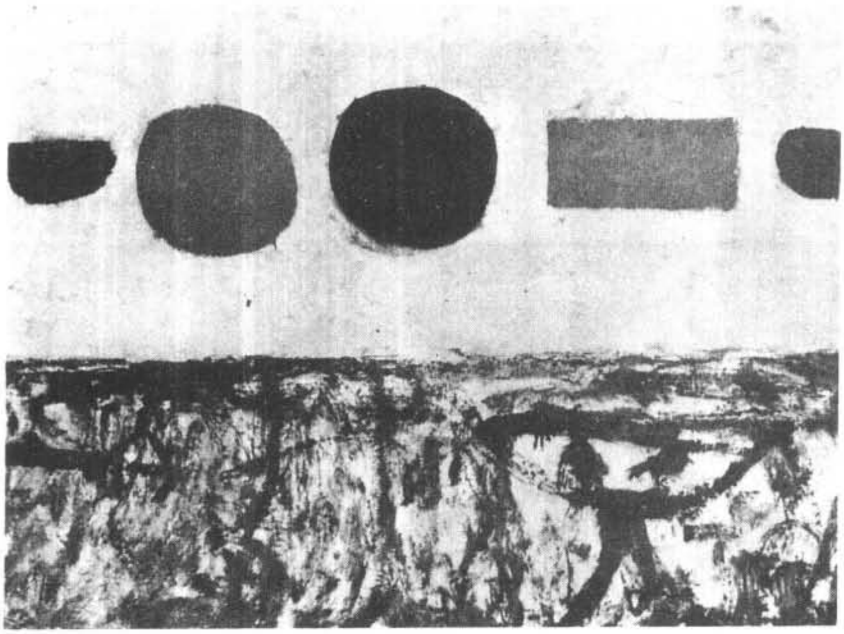


图 915
戈特利布
《凝固的声音　第 1 号》　1951
91.4×121.9 厘米
纽约　怀特尼美国艺术博物馆
塞缪尔·M·库茨夫妇赠

罗斯科（1903—1970）

罗斯科（Mark Rothko）、斯蒂尔、纽曼和莱因哈德是极为不同的画家，但他们具有体现在色彩、线条和形状里的抽象形象或者象征的观念，这与马瑟韦尔和哥特利布是相同的。每个抽象画家以及现实主义的画家都有一种形象，这种形象变成了绘画本身，然而，对这些艺术家来说，形象的观念、或者说绘画的观念，作为一种神秘的存在，能够打动观者的感情，能够从最简单的视觉刺激发展为复杂的联想。

罗斯科从1925年以来，一直在从事绘画，而且，从1929年以来一直在举办展览。他画的《洗礼场面》（1945，图917）是类似于有机抽象超现实主义的作品。到1947年时，他已经开始形成自己的成熟风格，这种风格中含有巨大的漂浮色形，其边缘松散而未加限定，这就赋予色形以运动感和明确的深度感（《第18号》，1948，图918）。在其后几年中，这些形状经提练、简化，一般是由大块的彩色矩形组成，漂浮在彩色的底子上。考虑到色调变化、油画颜料是稀释了的，以增加连绵不断的、去彩一般的效果和视觉的变幻效果。在《第18号》（1952）中，以泥土色为主，各种浓度的红棕色和中心的一条黄赭色结合起来，悬浮在淡而强烈的蓝色底子上，这种蓝色明显地包围着它们的边缘周围，呈水平的条带，似乎要渗透到中心黄色下面的表面。当时，罗斯科正以巨大的幅面绘画，有某种东西促成了封闭和围绕的色彩效果。这是一种以纯粹的色块感官美，以量度、以没有任何中心焦点和无限制地向外扩张的观念来构思的绘画，它能吸引并吞没观众，把他们同化进总体色彩的体验中去。

1950年代，罗斯科保持了他基本的形象，即漂浮在空间中的大而松散的彩色矩形，不过，矩形上面呈现着色彩和形状的变化。有时，他改变了那种程式，转而为空的矩形或者U形。1950年代末，他逐渐开始抛弃明亮、引起美感的色彩，走向深沉、暗淡，甚至含有悲剧意味的色彩（彩图207）。1960年代，他在独特的墙壁绘画中和为哈佛大学以及得克萨斯，休斯敦的圣托马斯大学的小教堂所画的壁画中，追求着这种更崇高的情绪。后者一系列壁画是由一组巨大的板面组成，几乎是一致的深棕色，填满了可用墙壁的整个空间。这些画的构思完全适合于建筑和小教学内部的变化着的光，因而它们表现了总体的建筑式绘画的体验，在某种意义上，这种体验类似于十七世纪巴洛克式的宗教壁画家所尝试过的东西。

1970年，就在悲剧性的死亡降临罗斯科的头顶之前，他正在试验一种几何形的形式，其

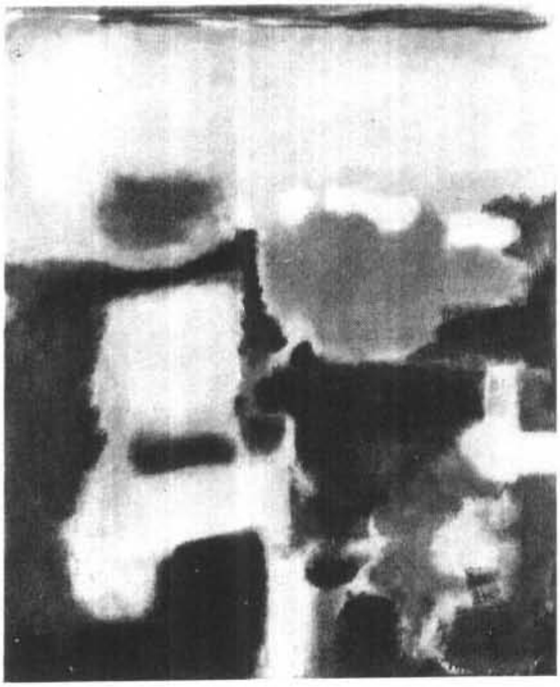
图917　罗斯科　《洗礼场面》　1945
水彩　50.5×35.6厘米
纽约　惠特尼美国艺术博物馆藏



中，他那灿烂的色彩板面，是放置在僵硬的竖直水平的框子里（《无题：黑与灰》，1969，图919；《橙、黄、橙》，1969，彩图208）。

纽曼（1905—1970）

所谓“抽象意象主义者”或者“色场画家”及其许多追随者有个主要的特征，即专攻一个特定的主题，并不断重新描绘它。也许，我们在纽曼（Barnett Newman）和莱因哈德的成熟作品中，可以对这种倾向的最极端例子略见一斑。在1940年代中期，纽曼描绘的是一种松散的垂直水平几何形的图案，并用一根垂直线或者一个色块加以强调。色块的边缘进进出出，圆形和椭圆体交替出现。在1940年代末，他简化了这一程式，成为一种统一的色场，由一根垂直线条，更确切地说，由一条垂直、狭窄的对比色空间，对色场加以突破（《字》）1954，彩图209）。纽曼的画有僵硬、垂直的特点，不可避免地要和蒙德里安拉上关系。不过，它们的效果却很不相同，有仅仅因为它的幅面大得多，





而且那垂直线条的性质，那蓄意不完整的边缘，在画面中产生了空缺的效果，并不是在表面上的一根线条。这就好像那占主体的色场被撕裂了一样，使我们一眼就能瞥见某种表面下的东西。这样，在色彩表面和“线条”之间，便建立了一种明确的紧张关系，“线条”似乎是结构或空间的敞开与闭合（《第12站》，1965，图920）。1970年代，纽曼成为年轻一代抽象画家的主力之一，这些年轻人当中有马登（Brice Marden）、莱曼（Robert Ryman）、贝尔（Jo Baer）和其他人，他们似乎正在企图使纽曼的最低限主义得出最终的结论。

上图919　罗斯科　《无题》（黑与灰》）　1969
画布上丙烯酸画　236×193厘米
加里福尼亚　艾瑟顿哈里·W·安德森夫妇藏

图918　罗斯科　《第18号》1948
170.8×141.9厘米　纽约　波启浦夕市　瓦萨学院艺术馆　约翰·D·洛克菲勒第三夫人赠

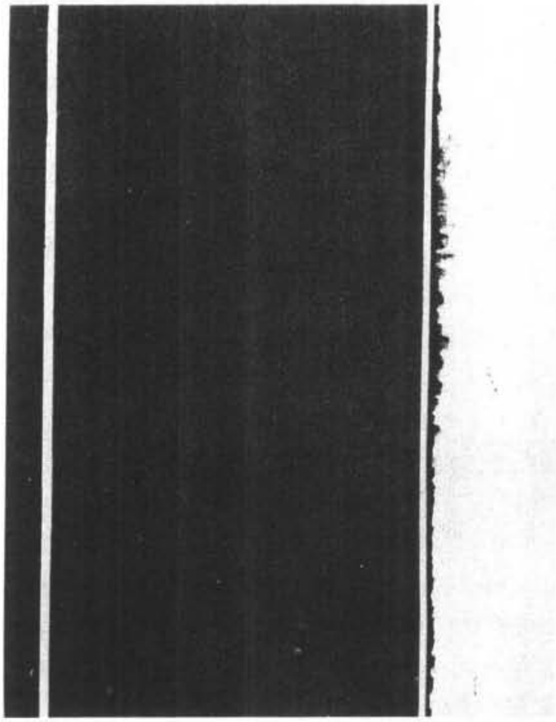


图920　纽曼　《十字路的站：第12站》　1965
画布上丙烯酸聚合颜料画　198×152厘米
艺术家的遗产

莱因哈德（1913—1967）

莱因哈德（Ad Reinhardt）是美国抽象主义者的先驱之一，从1930年代末期以来，他就以几何形和矩形的风格绘画。在战后的美国先锋画家们中间，是一位最卓越和具有独特才智的人，而且他还是一位超群出众的漫画家和东方艺术的学者。1940年代，他搞了一些抽象试验，把蒙德里安的几何形状和更加自由的满布图案的构图交替进行。在此之后，于1950年代初，开始简化他的调色板，使之出现单一的色彩。第一组这样的画是红色、其次是蓝色、最后一组是黑色，并为它献出了余生。人们一开始都把这些画仅仅看成是红色、蓝色或者黑色的单一色场。随着岁月的流逝，开始出现了第二个内在的形象，以明度或调子微妙不同的色彩组成更小的矩形、正方形、或者中心十字形（彩图210）。他所阐明的目的，总是要消除所有的联系，所有外来的要素，把绘画精心安排成一种单一的压倒一切的体验。毫无疑问，后来的这些作品在视觉上是强有力的表现主义形象，其效果是催眠性的。在1970年代，莱因哈德的作品继续对新的后最低限主义（post-mi-ni-mal）画家和雕塑家发生重大的影响，而艺术家本人，在概念主义者（conceptualist）们中间，已经成为某种受崇拜的人物，部分是由于他的著作和他在艺术家的职能和本质方面所处的极端重要的地位。

马瑟韦尔（1915年生）

马瑟韦尔（Robert Motherwell）是原先和抽象表现主义有联系的艺术家中最年轻的一位，虽然他至今的大部分较重要的绘画属于抽象形象主义一边，然而，他在两种倾向上架起了桥梁。他早期受过历史、评论和哲学的教育。大体说来，他是自学成才的画家，只不过跟超现实主义者塞利格曼进行过某种正规的学习。1941年，他认识了当时在纽约的欧洲画家，尤其是超现实主义者恩斯特、唐吉、马宋和马塔。最能引起他好奇心的超现实主义方面，是超意识现象，是创造艺术品中的直觉、非理性、偶发的概念。他最初的绘画表现了最早的企图，即想解决蒙德里安（他在纽约也遇见到他）和抽象超现实主义者之间表面上的矛盾。

尽管表面发生了变化，然而马瑟韦尔的作品有一种非常明显的连贯性，从古典的严肃到浪漫的表现，包括一整个系列。但最重要的，还是说明他不断扩大和丰富某些基本形式和主题。他后来的许多成就，在最初的作品中都有所表露，比如《西班牙的小监狱》（1941—1944），或者《西班牙图画与窗》（1941）。这些

画是古典的、正面化了的和不加封端的，尺寸最小，但含义极大。1943年他开始试验拼贴画，这个时期最重要的创作之一是《潘考宫，死与生》（1943，图921），他在这幅画里介绍了粗糙的超意识现象表达方式的特征以及形式和形象。这种形象和形式，成为一个特征记号，象处于垂直的呈紧张关系的建筑式要素之间的椭圆形状。

1949年，马瑟韦尔依照洛卡（Lorca）的诗，画了《下午5点钟》（图922）。这是题为《西班牙共和国的哀歌》系列画的第一幅，其标题表达了马瑟韦尔对西班牙革命的深切反应。1949年和1976年间，他画了差不多一百五十多幅哀歌主题的变体画。这些由僵硬的、以黑色和白色形象为主体的作品，和色彩鲜明的拼贴画及彩绘形成对比。虽然这些哀歌只构成艺术家作品的一个方面，但它们的重要性在于使我们知道了许多有关他对绘画艺术的态度。如前所述，它们大部分是由几个大而简单的形式组成，一些垂直的矩形，在悬挂中保持略呈椭圆形。马瑟韦尔在这些哀歌里，把自己从画架画的传统中解放出来，形成成熟的绘画和壁画概念，保持了画面的完整性，并具有无限的横向扩张性（《西班牙共和国的哀歌第100号》，1963—1975，彩图211）。

1950年代中期的绘画，比如一系列《我爱你》（Je t' aime），显示出他在画笔和书法、色彩方面的构图能力，但是一般说来，一直到1960年代初，色彩仍旧保持在拼贴画的领域。那时，色彩开始成功地出现在许多画里，那些画赞美了这位艺术家对于大海的激情，特别是出现在一系列小型的统一尺寸的作品中，这些作品都是在纸上使用油彩和丙烯酸颜料的，标题是《在海边》。

从1950年代至今，马瑟韦尔继续搞拼贴画，他在许多画中，使用了明信片、广告、酒瓶商标或乐谱，构成了艺术家视觉形象的每日传记（《在有四个角落的白色中》，1964，图923；《哈特利在伦敦》1975，彩图213）。1970年代，拼贴画已经变得比以往任何时候都更加庄严，在形式上也是从最激烈的表达形式到最古典的严

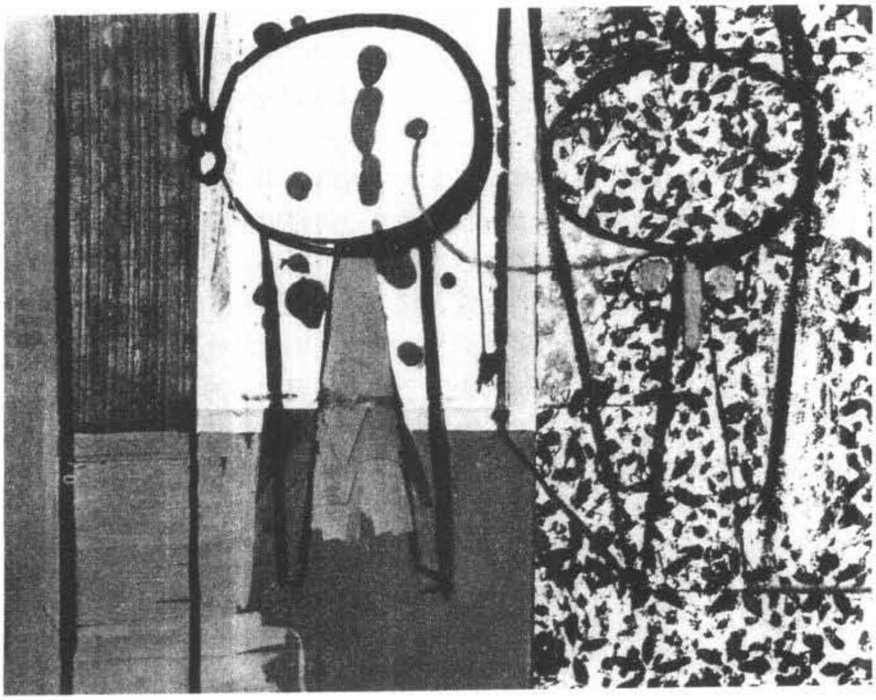


图921
马瑟韦尔
《潘考宫，死与生》 1943
水粉、油画和纸板拼贴
71×91厘米
纽约 现代艺术博物馆藏

肃形式。

尽管很长一段时期以来，没有任何抛弃哀歌主题的迹象，然而，1960年代末期，发现了艺术家生涯中的第二个伟大的主题，即开放(Open)系列画、"墙和窗"绘画。和那些哀歌的主题或者早期墙壁绘画相对比，画中主要是对大规模色彩的表现做了探索，充满了他所能施加的感受性和美感。开放系列的绘画，包括从相对统一、但非平涂的色块到有节奏、多样化画法的大规模习作。底子上总有运动和光。所谓窗子母题，是为这些绘画以及不时出现的《护壁板》(dado)所共有的，造成了奇妙的幻觉，把绘画从色彩图案的领域中取了出来。虽然开放的主题以那敏感的色彩和建筑式的组织，表现了和哀歌成为两个极端对比的主题，然而，它们具有成为形象的共同特性，即形象里充满联系，而不是形式要素的排列。

1960年代末期，同样还可以看到马瑟韦尔作为主要版画家而出头露面。有些最感人的哀歌主题画是完成于1975年，从它们当中还浮现出一种带有未来含义的新形象，即《西班牙的死亡》。1976年初，他已在着手画一个新的表现主题，其基础是1960年代初期题为《非洲》的画，不过现在，它是以1940年代抽象表现主义的某种强烈性和庄严性来表达的（《祖先的神灵》1976，彩图212)。1970年代中期，最有独创力的抽象表现主义者之一马瑟韦尔，也许正从事着他绘画生涯中最多变化和多产的阶段。

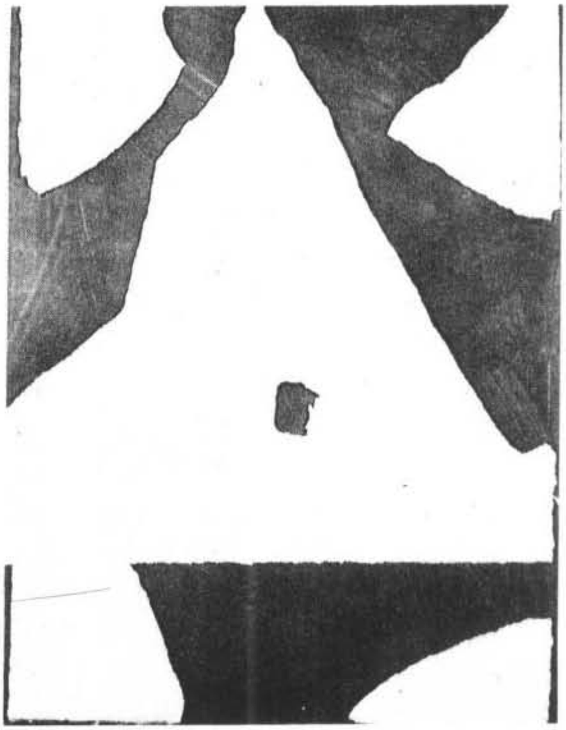


图923　马瑟韦尔《在有四个角落的白色中》1964
纸板拼贴 76.2×55.9厘米 艺术家本人藏

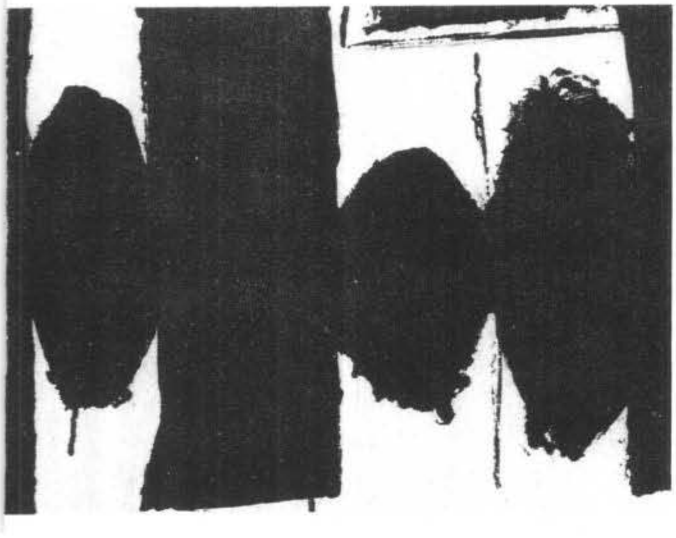


图922　马瑟韦尔　《下午5点钟》　1949
构图板上略素画　38×50.8厘米
艺术家本人藏

英国：绘画

在这个时刻，我们必须简短地回顾一下我们的历程，再把英国现代艺术的发展，带到它目前在世界艺术中的重要位置。英国艺术和美国艺术一样，在1800年代末和1900年代的头几

个十年里，遵循了一种基本的传统方向。英国艺术保守而无国际影响（一般是指现代艺术的影响），这也和美国艺术一样，第二次世界大战刚刚过后的几年仍然存在这种状况。正像避难的现代主义者影响到1930年代、1940年代的英国艺术和建筑一样（许多人来到美国，他们在那儿具有同样的影响），许多外国人也于十九世纪末打乱了英国艺术的进程。

尽管法国人赞美康斯太勃和透纳，虽然莫奈、毕沙罗、西斯莱、马奈和图鲁兹—劳特累克访问过伦敦或者在那里居住过一些时候，这也是事实，但是，印象主义和后印象主义对于英国绘画的影响却效果不大，而且被打了折扣。二十世纪初，英国现代艺术和美国一样，是以法国某个阶段运动的兴衰为转移的。虽然英国和法国在地理上十分靠近，然而在互相交流方面却如蜗牛爬行。惠斯勒在新试验方面，是唯一最有影响的，1859年以后，他居住在伦敦。为使进步的法国艺术在英国得到承认，他进行了一场坚持不懈的战斗，由于他的坚持，官方艺术组织才首次展出莫奈后期的印象主义绘画以及塞尚的作品。他还鼓励年轻的英国画家去巴黎直接学习印象主义，西克特就是其中一位。

当我们研究英国先驱们的作品时，虽然能发现许多独具特色的作品，然而真正创新的却极为少见。斯蒂尔（1860—1942）是最专心不二的印象主义者。西克特自己在试验印象主义之后，转移到表现主义绘画的一种色调形式，和他发展的印象主义相比，更接近于库尔贝、马奈和纳比派（《倦息》1913—14，图924）。他在年轻的英国画家们中间是一位领导，他在康登城的画室，成为进步艺术家和评论家的聚会之地，他们是刘易斯（Percy Wyndham Lewis）、吕先·毕沙罗（Lucien Pissarro，1863—1944，加米叶·毕沙罗之子）和评论家拉特（Frank Rutter）。1913年，他们合并到伦敦集团里去，多年来，这个集团继续作为试验和讨论的论坛。

一些独特的艺术家，象惠斯勒、西克特和斯蒂尔，继续和巴黎保持联系，但是，直到第一次世界大战以后，他们对英国绘画和雕塑的普遍方向施加的影响，都微乎其微。然而，一批在英国的有才能的较年轻艺术家和评论家正在发起运动，反对壁垒森严的皇家学院及其分支。在二十世纪到来以前，新英国艺术俱乐部于1885年成立，它几乎变得和学院一样学院化。像拉特那样的艺术家和评论家，企图在同盟艺术家协会的不经审查委员会的审查展览上，竭力仿效独立沙龙的作法。这不仅为较年轻的英国艺术家提供了展出作品的机会，而且把一批新的欧洲画家和雕塑家介绍给了英国公众。

评论家弗赖（Roger Fry，1866—1934）在伦敦的格拉夫顿美术馆里组织过展览会，那些展览在英国新艺术的出现中是至关重要的。在第一次展览（1910年11月—1911年1月）中，他展出了马奈和后印象主义者、包括塞尚、高更、梵·高以及法国象征主义者的作品。后印象主义这个词，实际上就是弗赖创造的，他企图用它来辨别塞尚、梵·高、高更和一代印象主义者的作品。第二次后印象主义者的展览（1912年10月—12月）包括马蒂斯、毕加索、其他野兽派画家和立体主义者。尽管弗赖依旧喜欢塞尚和马蒂斯，而不是立体主义者及其追随者，但是，他通过自己的著作和个人的声誉，在一生中为新的英国艺术作出了强有力的声援。

虽然公众对格拉夫顿展览会怀有敌意，然而，展览对较年轻的英国画家所产生的影响不可忽视，吉尔曼（Harold Gilman，1876—1919）和戈尔（Fredrick Spencer Gore，1878—1914）就受过它的影响。1911年，他们和西克特、格兰特（Duncan Grant，1885年生）以及其他人组成了康登城集团（Camden Town Group）〔当爱泼斯坦（Jacob Epstein）、内文森（C·R·W·Nevinson）和其

他人加入该集团时，1913年重新命名为伦敦集团，那些人代表了表现主义和未来主义的一面。英国的一部分艺术家也包容在弗赖的第二次展览会中，主要是康登城集团的成员。

在他那一代人中，最接近于欧洲现代主义、尤其是野兽派和表现主义的是马修·史密斯(Matthew Smith，1879—1959)。他曾从师于马蒂斯并在法国住了三十多年。《菲茨罗伊街裸女第2号》(1916，图925)在空间收缩和任意涂抹的色彩方面，使人想起梵·高和马蒂斯，其它一些关系也许是直接的影响。但是，这是一幅独特的作品，它比大多数当代英国作品更接近欧洲的现代主义。

大约从1910年到第二次世界大战期间，最成功的英国画家或许要数奥古斯塔斯·约翰(Augustus John，1878—1961)。他极有才华，涉猎过各种风格，但没有停留在任何一种风格上。夏凡纳(Pierre Puvis de Chavannes)的形式主义和表现性的自然主义各阶段吸引过约翰，可是他总对学院派感到反感。不过，他所关切的主要是创造一个新的学院派，所以说，他的漫长生涯，对于英国现代运动的发展，只是一块绊脚石。

第一次世界大战以前，现代英国艺术史的最后一章是一个集团的出现，该集团把自己称为漩涡主义(vorticism)，其领导人是一些有才能的画家、作家以及辩论家刘易斯(1882—1957)。1915年，唯一的一次旋涡主义展览在多尔美术馆举行，刘易斯在展览目录上描述了这场运动，他说："我们的漩涡主义有三方面，第一是反对毕加索那种有鉴赏力的消极性活动；第二是反对无聊和逸人趣事的意义，自然主义者因而要受到谴责；第三是反对模仿性电影摄



图924　沃尔特·西克特　《倦怠》　1913—14　152.4×112.4厘米　伦敦　塔特美术馆　C·A·S·I赠送



图925　马修·史密斯《菲茨罗伊街裸女第2号》　1916　101.6×76.2厘米　伦敦　英国议会藏

影术、未来主义的大惊小怪和歌斯底里的基本运动以及活动（比如一种精神的活力）。”从特征上讲，刘易斯是文人，他的大部分贡献在评论，而不在创造。尽管他在辩论中反对立体主义，但他受到立体主义和未来主义的影响。他主要是企图以他的力量和各种手段，攻击并粉碎学院的洋洋自得，在英国，这种自得的气氛包围了他。他在漩涡中寻找一个古典明晰的中心点，即一种“积极、有意义和基本的运动，以及应当是明白、激烈、可塑的现代主义”的艺术。在这个过程中，他画了一些接近于抽象的素描，1913年《构图》便是一例。

刘易斯在他那朝三暮四的生涯中，经历了许多阶段。他早期的漩涡主义作品，所存已寥寥无几，因此必须大致根据其1920年代到1930年代的作品来鉴定他的成就。《革命》（1917，图926）是一幅奇妙之作，描绘的是，由于计算机的造反，一种未来的抽象城市，处于瓦解的过程之中后来，他试验了风格化的、图腾化的人物，同一时期，还画了西特韦尔（Edith Sitwell）庞德（Ezra Pound）和其他文学家的肖像，通过提示一种立体主义的结构，赋予他们一种现代主义的面貌。不管怎样，这些主题的典型是准确而突出的。

与旋涡主义和刘易斯相关的还有其他一些艺术家，有结合立体主义和未来主义要素来描绘战争题材的内文森（1889—1946）；有从立体主义叙事的形式过渡到后来表现风格，往往带进一种野性力量的罗伯茨（William Roberts，1895年生）；有邦伯格（David Bomberg）、沃兹沃思（Edward Wadsworth），还有雕塑家高迪埃－布泽斯卡。诗人庞德和漩涡主义的联系具有特别的意义，是他给这个运动起的名字。他还和刘易斯一道创办了定期刊物《疾风》，其小标题叫做《伟大英国漩涡的评论》。漩涡主义本来就不是十分高明的艺术运动，随着第一次世界大战的进行，作为一种有组织的力量，便宣布告终了。它几乎没有培养出有能力或有

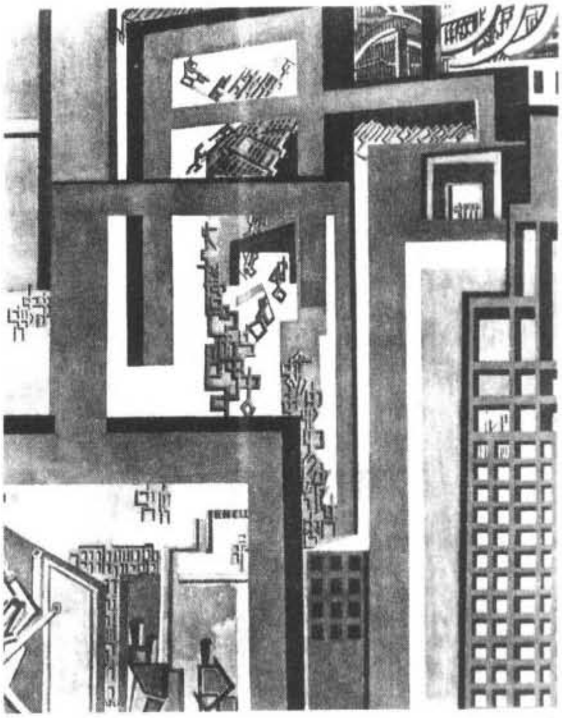


图926 刘易斯《革命》1917
198×152.4厘米 伦敦 塔特美术馆



图927 纳什 《奇异的田野》 1939
76.2×101.6厘米 南非 德本艺术馆

创造力的艺术家。然而，对于英国现代艺术而言，它却极为重要，它标志着英国完全卷入到欧洲新试验艺术的时刻。

保罗·纳什（Paul Nash，1889—1946）说明了英国艺术家进退维谷的窘境，他们想在吸收欧洲现代主义教训的同时，保持民族的特征。第一次世界大战期间，他先受到立体主义的影响（透过刘易斯的旋涡主义而认识到的）；1920年代，他受到抽象构成主义的引诱；1930年代他又转向超现实主义。纳什是1933年艺术家协会的主要奠基人，人们把该协会叫做小组一（Unit 1）。他富于特色的成熟作品，把奇怪而空虚的超现实主义特征，和英国风景的浪漫表现结合了起来（图927）。他以这些作品，接近了新浪漫主义者尤金·伯曼和利奥尼德（Léonid）（见360页）。

斯潘塞（1891—1959）

在两次战争之间，有两位最伟大的英国画家，他们代表着对立的极端。其中一位，就是斯潘塞（Stanley Spencer），他一生的经历，除了对超现实主义或强烈聚焦的现实主义（sharp-focus realism）的某些方面有所认识以外，似乎对二十世纪绘画中的一切都置之脑后了。他在早期基督教主题的绘画中，发展了奇妙的、个人风格的线描，使人联想到早期意大利或者佛兰德斯的绘画，从而增强了幻想效果。1920年代后期，斯潘塞受托为万灵小礼拜堂制作大型壁画，这个教堂坐落于伯克郡（Berkshire）的伯克莱尔（Burghclere）。他根据对战争的体验，画了一套系列画，那幅巨大的《复活》（1928—29，图928）使之达到了高潮。画中死去的战士，构成了没尽头的全景，他们在坟地里东倒西歪的十字架林中进行挣扎。斯潘塞的一生虽然保持了宗教信仰，但在后期作品中，同样转向了表现带有色情暗示的怪诞场面（《托儿所》，1936，图929），并且有时和巴尔苏



图928 斯潘塞《复活》1928—29
640×533.4厘米 英国 伯格克莱尔 桑德海姆纪念礼拜堂 国家信托财产



图929 斯潘塞《托儿所》 1936
76.5×91.8厘米 纽约 现代艺术博物馆
伦敦当代艺术协会赠

的绘画有点儿类似。从现代寓意剧（morality play）的观念来看，这些画甚至具有宗教的含义。

本·尼克松（1894 年生）

本·尼克松是出现在战争之间的另一位杰出英国画家，也是一位著名的雕塑家。斯潘塞可以当成是位狭义的英国人，而尼克松却是他那一代人中最有国际思想的人。1911 年到 1913 年，他的大部分时间在法国和意大利度过，在那里，他与新艺术偶然相遇。与刘易斯和漩涡主义者的相识，使他早在第一次世界大战就开始试验半抽象的形式。1920 年代，他在勃拉克和毕加索的立体主义上，进行了各种变体的实践，在均衡的正面化画面上，加上一般的重点，那种正面性类似于纯粹主义者奥占芳和让奈亥的绘画。1933 年，他与抽象和创造小组发生了联系，大约也是这个时间，他认识了蒙德里安，这使他在蒙德里安的传统中完成了几何抽象。这个用个人手法表现的传统，说明了他后来在绘画和浮雕中的生涯，但他还在继续探索立体主义和纯粹主义，甚至探索了带有精确风景细部的抽象结合体。

他的艺术似乎和欧洲大陆上大师们的艺术不同：他的立体主义作品，无论如何也不会和法国立体主义者的作品相混；他的抽象绘画和浮雕，在发源于蒙德里安的作品同时，并没有显露出别的源泉，也就是说，不可避免地要受到蒙德里安的那些法国、荷兰或者美国的追随者们的影响。这两种源泉的区别是很难判断的，它可能与尼克松对客观自然不断的感受和对线条的特殊感受有关，或许与英国传统中某种无形的东西有关。

早期作品依然处于纯粹主义阶段，显示了尼克松成熟风格的大部分特征。色彩柔和、无光泽、优美和谐，从灰白色到灰赭色的有限范围中，有几处黑色和暗红色的提神之笔，还有用包橡皮的铅笔擦出来的黑灰色。这些表面看上去，好像是完成的油画经过了磨蚀似的。桌子、瓶子和碗这些静物的要素，都正面化和平面化，突出的效果是线条。这些形状，是用直尺和圆规，细致而准确地将轮廓线勾划出来。尽管物体的轮廓并没失真，然而其效果是抽象的。在物体之间使用主导的色彩加以强调，使这些间隔具有了控制绘画的抽象形状的意义。另外一个奇妙的视觉效果与瓶子、碗的造型有关。他们的造型手法很优美，这种手法本应当使它微微凸出，有浮雕的幻觉，但它并不是这样，除非人们把注意力集中在分开的物体上，才有点这种感觉。也许是因为同样明度的色彩，过去常常使轮廓线的造型重新出现象桌面那样的平滑面，所以，这位艺术家成功地获得了可以言状的坚实感，同时，一切又都被紧紧地约束在画面上。

这已是一幅最老练的绘画，这种老练和艺术家对于他的手段以及对所有构图要素的控制，构成他的艺术的显著特征。1930 年代，尼克松转向僵硬、垂直水平的抽象形式，或许是受到了妻子赫普沃思（Barbara Hepworth）的鼓

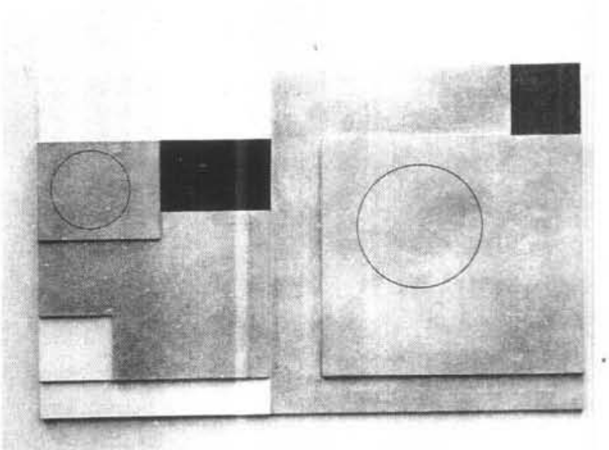


图 930　本·尼克松《彩绘浮雕》1939
着色的综合性材料　83.5×114.3 厘米
纽约　现代化艺术博物馆　H·S·伊德和艺术家本人赠藏

励，从而开始试验起浮雕来。由于尼克松转向浮雕可能是他妻子活动的结果，那么赫普沃斯也有可能是受了尼克松的抽象影响，才使用了有规则的、数学式的形状和线条延展的条形母题。

《彩绘浮雕》(1939，图930）是对正方形和长方形做出的细微调整，这些形状虽低，但却有多变的浮雕突起。较大的形状是统一的柔和的沙子颜色，衬托它们的是一个暗淡的赭色正方形和一个红棕色的长方形，左边的顶部和底部是纯白的带子。仅有的线条是两个蚀刻得极好的圆形，它们的位置稍稍偏离主要正方形的中心。这些浮雕形状的边缘，同样是一种准确的长方形线条结构。在他的白色浮雕中，所有的色彩和实线都消除掉了，这些作品主要是产生于1930年代和1940年代期间；整个效果，是通过矩形的相互重迭和相互影响取得的，有一个凹浮雕的偶然圆形（《白色浮雕》1936，图931)。在这里，蒙德里安的概念似乎带上了纯抽象的特点，甚至超过了蒙德里安本人。

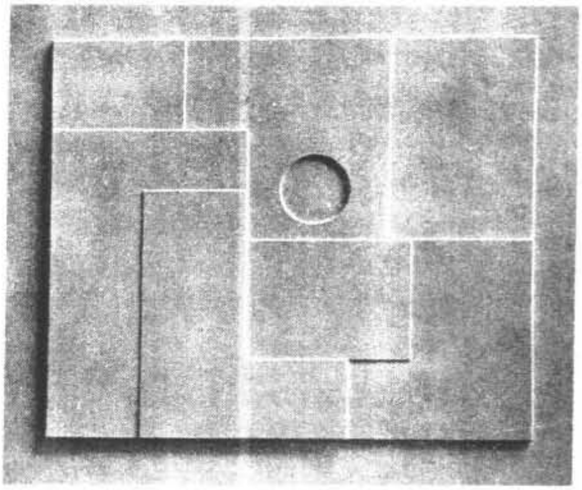


图931 本·尼克松《白色浮雕》1936
木刻上油彩 20.3×23.5厘米
康涅狄格州 米德伯里 瑙姆、加波藏

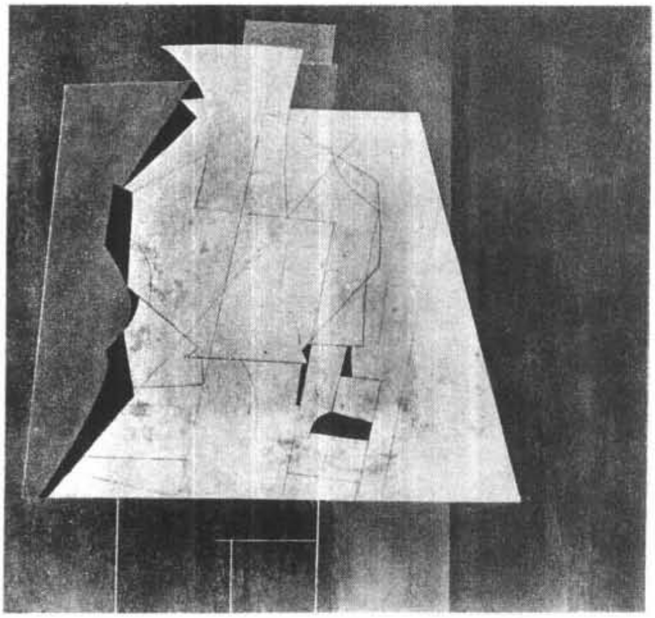


图932 本·尼克松 《夜的正立面》1955
模压板上油画 108×116.2厘米
纽约 所罗门·R·古根海姆博物馆藏

同一时期内，尼克松还画了一些画，它们包含着严格矩形的同样原理，他使用了原色以及黑、白、灰，有时变化了明度和彩度，并把淡雅的蓝色和强烈的黄色结合起来。这位艺术家总是从自然中描绘风景、人物和静物。这些线描有安格尔式的精致和准确；不出所料，建筑式的主题对尼克松也有一种特定的魅力（《夜的正立面》1955，图932)。他在风景画中偶尔沉迷于个人幻想的形式，其中，他的一个抽象结构是加在十分准确的风景之上。不过，最近的一幅作品《萨洛尼科斯》（1966，彩图214)，是综合的木制品，显示出了尼克松对纯抽象始终不渝。

英国：雕塑

爱泼斯坦（1880--1959）
高迪埃－布泽斯卡（1891—1915）

爱泼斯坦（Jacob Epstein）是美国人，于1905年定居伦敦，他的肖像画和建筑雕塑，使他成为争论极大的人物。他每隔一段时间，就要引起英国公众的愤怒。第一次世界大战前，他和毕加索、布朗库西以及莫迪利阿尼保持联系，通过他们，他走向原始艺术，这种艺术在他早期作品里发生了强烈的影响。《凿岩机》（1913，图933）是他最成熟的雕塑之一，也是最独特、感人的作品之一。它恢复了立体主义雕塑的形式（尽管有一些是提前的）；本质上，它是表现主义作品，是机械的怪物，预示了机器表现主义或者超现实主义雕塑的某些方面。

一般说来，爱泼斯坦的雕塑分为两个阶段：一个阶段是巨大的雕刻人物，在材料的重量方面，它们显得厚重、粗野；另一阶段是表现主义的作品，主是是肖像，但后期也有宗教作品，他用泥土为青铜做铸型，表面的支离破碎感是那样夸张，以至变得手法化了（《探望》，1926，图934）。爱泼斯担对穆尔的影响主要是在雕刻的人物方面，人物是穆尔在从事生涯之初创造的。

高迪埃－布泽斯卡（Henri Gaudier-Brzeska）生在法国，曾在法国、德国和英国受过训练。1911年和1915年之间，他居住在英国，和爱泼斯坦一样，积极参加以刘易斯为首的漩涡主义集团的活动，在第一次世界大战中，他被害身亡。所以，他成熟的雕塑表达方式仅仅历时四年。他是庞德和其他一些文学家的朋友，那些文学家创作了一部有关他的传奇文学，从而模糊了他的真相。从他留下的比较少的作品来看，表明他确实是一位了不起的天才，他认识到了雕塑方面的新试验，这在那个时刻的英国，是空前未有的（《躯干》，1913，图935；《蜷缩着的人物》，1914，图936）。从1912年到1914年，他已在形形色色的作品中，探索原始主义和立体主义雕塑的可能性，这些作品已经像杜桑－维隆和利普希茨的作品一样成熟。



图933
爱泼斯坦
《凿岩机》1913
青铜雕塑
70.5×58.4×44.5厘米
伦敦　塔特美术馆藏

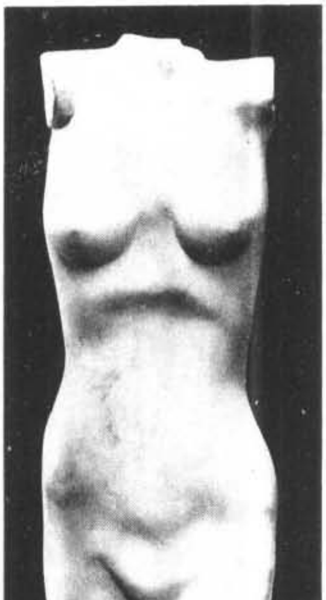


图935　高迪埃－布泽斯卡《躯干》1913
大理石　25.4厘米
伦敦　维多利亚和艾伯特博物馆收藏



图 934 爱波斯坦《探望》1926 1955 年铸
青铜 高 167.6 厘米
华盛顿特区 史密森学院 赫什奥恩博物馆和雕塑公园收藏

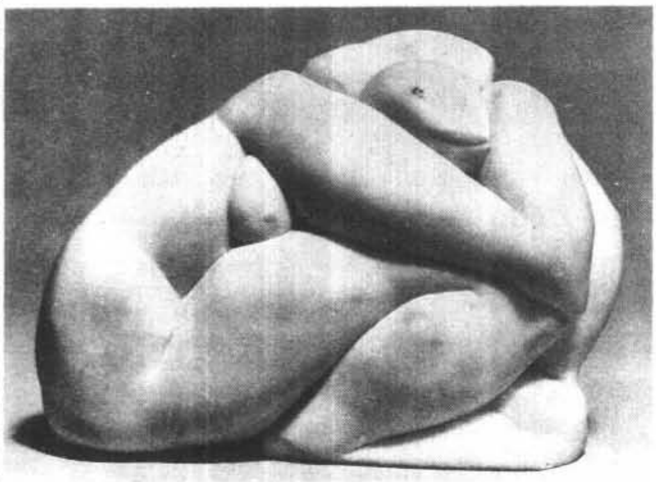


图 936 高迪埃一布泽斯卡 《卷缩着的人物》1914
大理石，高 22.2 厘米 明尼阿波利斯 沃克艺术中心

亨利·穆尔（1898 年生）

在英国艺术家中，最重要的一位雕塑家是亨利·穆尔（Henry Moore），第二次世界大战以前，这些艺术家的作品具有现代运动的国际含意。1945 年以前，从影响以及被影响的意义上看，他甚至还没有开始真正显出国际上的重要性。不过，到 1930 年代初，他成了一位成熟的艺术家，接触了欧洲大陆上超现实主义和抽象的主流以及雕塑方面的所有新发展，即从罗丹到布朗库西、毕加索和贾科梅蒂。更重要的是，到 1935 年，他已作了新奇的陈述，并且得出了许多雕塑上的造型概念，这是他余生赖以工作的概念。

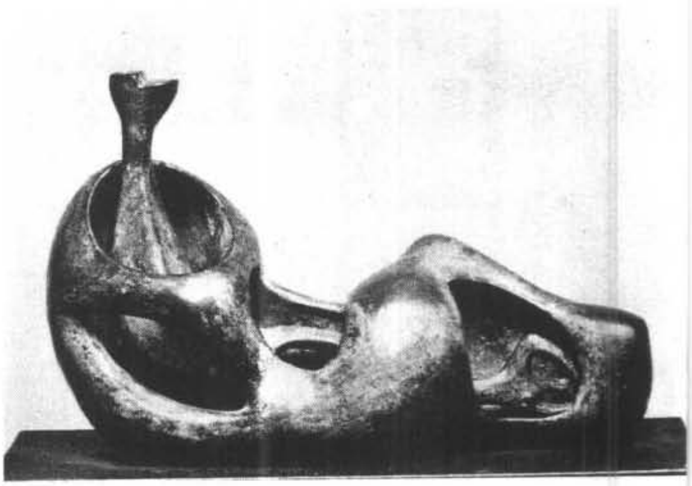
穆尔是一个煤矿工人的儿子，直到 1925 年才在皇家艺术学院学习，接受的是扎实的学院派训练，这种训练几乎与二十世纪的艺术毫不相干。对他发生最大、最直接影响的，是他在英国和欧洲博物馆里所研究的艺术品，尤其是在英国博物馆里看见的古典、前古典和非西方艺术（非洲或哥伦比亚前艺术）。他还对英国中世纪教堂雕塑和文艺复兴传统的大师马萨乔（Masaccio）、米开朗基罗、罗丹和马约尔发生过兴趣，这些人对于纪念性的东西怀有特殊的感情。在过去不久的英国雕塑家身上，他所能吸取的东西微乎其微，不过，爱泼斯坦和高迪埃一布泽斯卡这两位极不相同的人物除外。1920 年代初，他肯定注意到了高迪埃和其他几个人物，而那些人似乎和早先的雕塑家有关系。

在1926年和1930年之间，对穆尔的突出影响是哥伦比亚前艺术。《斜倚的人物》（1929，图937）是他最早的雕塑杰作之一，其原始的灵感，也许是来自蔡克一穆尔（Chac-Mool）的托尔蒂克（Toltec）人雕塑，这是墨西哥的雨神（带有马约尔的色彩），但是，它那厚重的



图 937
亨利·穆尔 《斜倚的人物》 1929
黑硅石 高 57.2 厘米
英国 利兹城艺术馆收藏

图 938
亨利·穆尔 《内部和外部的斜倚人物》 1951
青铜 高 35.6 厘米
华盛顿特区·史密森协会
赫什奥恩博物馆和雕塑公园



体块感，是出自对材料真实原则的热烈信仰。穆尔在这件雕塑品和其它的斜倚人物、躯干、以及 1920 年代后期的母与子群塑中，确立了基本主题，而且把余生都花在搞这些主题的变体上了。

在 1930 年代初，超现实主义雕塑的影响、特别是毕加索的影响十分明显，穆尔开始探索其它的材料、尤其是青铜。他的人物，带上了适于新材料的流动性和透明的表面感。在木刻上也达到了同样的效果，他小心翼翼的顺应了木纹。1930 年代的人物特征是出现空虚的孔洞，在这里，实体往往是作为虚空的框架，可是穆尔在坚持人物的古典人性中，在程式上带上了个人的标记。

1930 年代初，穆尔也转向了抽象形式，他透开体量，创造了分散的组团，研究各种空间关系。这就开始了长期专注于雕塑中空虚和实体之间的紧张关系。后来，这些试验又回到了人物上来。穆尔对于空间问题的兴趣，使他在 1940 年代和 1950 年代，更进一步使用起青铜和其它金属，他在这些金属中能扩大人物的虚空部分。《内部和外部的斜倚人物》(1951，图 938)是一系列互相贯通的实体和虚空之间的复杂而微妙的排列。

穆尔在第二次世界大战中，画了几千幅伦敦地下防空洞的线描(图939)。这些线描使他产生了一些最温柔的家庭群体和基督教的作品还有一些最古典的(具有严格的希腊样式)、克制的、身着披装的不朽人物(《圣母玛丽娅和孩子》1943—44，图940)。1950年代初，又出现了新的试验，人物细薄或带棱角、骨瘦如柴。在《国王和王后》(1952—1953，图941)中，人物的面孔是偏平的面具，身体呈叶状，保持了个性和帝王的尊严感。《倒下的战士》(1956—1957，图942)是一个可怕而悲惨的象征。它象征了一个决心要自我毁灭的世界。1950年代中期，穆尔搞了一大批直立的母题，其中最著名



图 939 亨利·穆尔 《地下防空洞透视》1941
粉笔、钢笔和水彩 21.6×16.5 厘米
英国 亨利·穆尔夫人收藏

的仍属《格伦基伦十字架》（1955—1956，图943），它是一个巨大、野蛮的图腾，它把基督教的象征、特别是伟大的、早期基督教的爱尔兰十字架和原始人类的丰产柱联系了起来。

在世纪中叶以后，穆尔被尊为英国雕塑家的长者，成为誉满世界的名士，他接受了许多建筑雕塑的任务。博物馆和商业或工业公司很乐意获得他后来搞的富有纪念性的斜倚人物；它们似乎都很得当并使建筑背景增色不少(《林肯中心的斜倚人物》,1963—1965,图944)。总而言之,这些最后期的作品一般含有三个方面：它们都是基于斜倚或站立人物的早先概念,其中最感人的或许是斜倚的岩石或山一样的人物，规模庞大,效果险峻,往往破成二、三部分，观者可以步入其中。另一极端是又一类型的斜倚人物,轮廓线平滑,与1930年代的内、外人物有相似之感(《斜倚的母与子》1960—1961，图945)。第三种是破损的、骨瘦如柴的人物形式,通常呈站立状,它们发展了早期骨瘦如柴



图 940 亨利·穆尔《圣母马丽娅和孩子》 1943—44
黑硅石 高 149.9 厘米 英国 北安普顿
圣马修斯教堂

的人物和战士的观念，这里死亡和破坏的概念是强烈的。大多数最近的作品是以青铜做成,这是他现在喜爱的材料。早期坚持材料的真实感不再是一个要因,青铜已被赋予了一系列效果，它可以是非常参差不齐、坚如岩石，也可以是最精致完美、貌似生物形态。他已探索了雕塑形式和材料的全部可能性，但总是又把他的探索带回到人性的问题上来。

赫普沃思（1903—1975）

赫普沃思是第二次世界大战以前另一位有国际地位的英国雕塑家,由于人们将她和亨利·穆尔视为同道,因此,她的价值长期以来



图 941　亨利·穆尔《国王和王后》　1952—53
青铜　高 161.3 厘米
华盛顿特区　史密森学院　赫什奥恩博物馆和雕塑公园

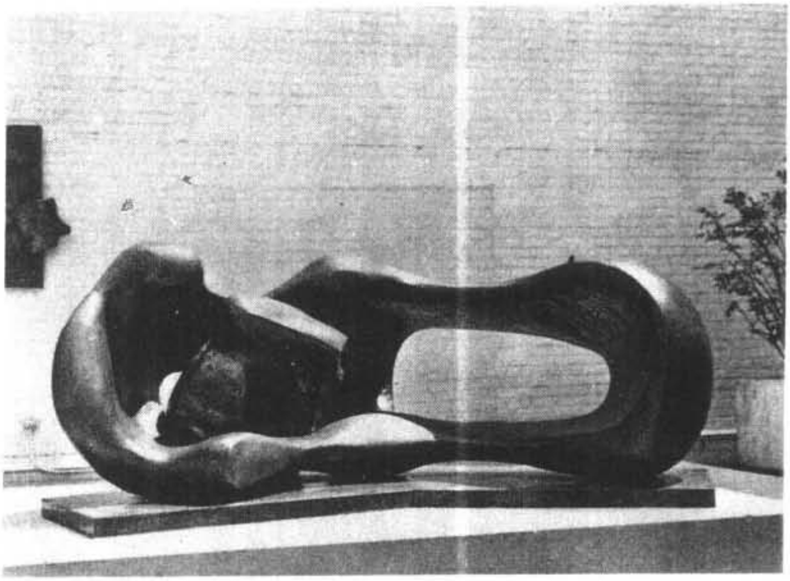


右图 943　亨利·穆尔《直立主题第一号》（《格伦基伦十字架》）　1955—56　青铜　高 335.3 厘米　华盛顿特区　史密森协会　赫什奥恩博物馆和雕塑公园

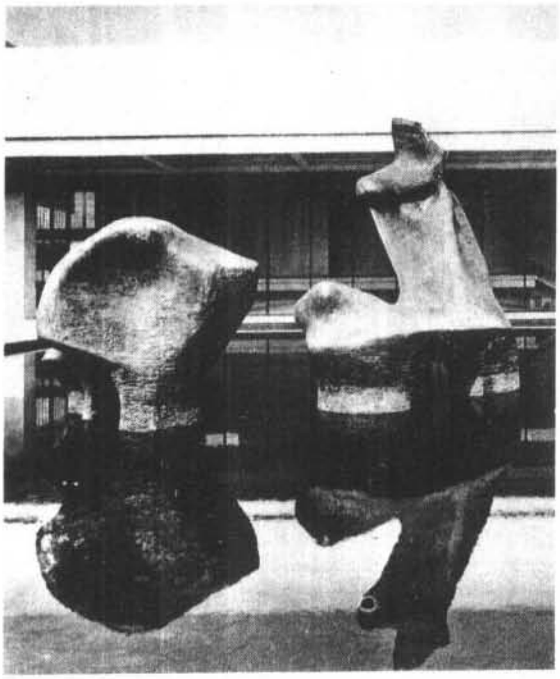


图 942　亨利·穆尔《倒下的战士》1956—57　青铜　长 146.7 厘米
华盛顿特区　史密森协会　赫什奥恩博物馆和雕塑公园

图 945
亨利·穆尔
《斜倚的母与子》 1960—61
青铜
85×219.7×137.2 厘米
明尼阿波利斯 沃克艺术中心



下图 944
亨利·穆尔
《林肯中心的斜倚人物》
1963—65
青铜 高 487.7 厘米
纽约
林肯中心演奏艺术公司组织



未得到承认。她像穆尔一样，在 1930 年代是以抽象风格进行工作的，往往把一些分离的形状，置于彼此紧张或微妙的关系中。那时，她还探索了利用绳子拉过空隙的作法，有时，把线条、抽象或描绘性的侧面面部蚀刻在石头上(《两个切片和一个球体》，图 946)。这两位艺术家保持着紧密的联系，互相受到对方着手试验的影响。两人都对他们 1920 年代在巴黎发现的现代雕塑有所反应，但是穆尔更接近毕加索的超现实主义造型性雕塑，而赫普沃思则更接近于布朗库西或让·阿普的抽象有机雕塑和加波的构成主义。

1931 年赫普沃思和本·尼克松结婚，并一起成为 1930 年代英国抽象运动的领导人。1933 年，他们应邀加入巴黎的“抽象·创造”小组。他们在“小组一”集团 (Unit One group) 里也很活跃，这个集团企图为英国的现代艺术建立一个共同战线。在它解散以后，他们和加波一起，于 1937 年出版了《循环》，这是抽象绘画，构成主义、现代建筑和设计的纲领。这部著作把包豪斯学院的许多观念都介绍给了英国。

尼克松和赫普沃思与赫伯特·里德有着亲密的友谊，里德是评论家，当时他是英国现代艺术的主要拥护者。后来，在 1930 年代，加波、蒙德里安、格罗皮斯、莫霍利一纳吉、布鲁尔以及欧洲的其他艺术家和建筑师移居到英国，赫普沃思和尼克松能够加强与他们之间的旧情，形成了现代主义先驱们之间的新友谊。

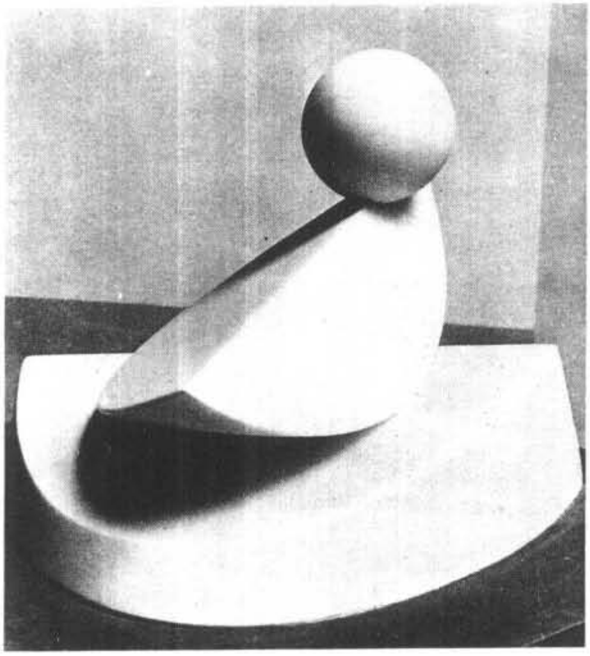


图 946　赫普沃思《两个切片和一个球体》1935—36
大理石　高 30.5 厘米
芝加哥　L·H·弗洛谢姆美术基金会



上图 948
赫普沃思
《人物：楚林加》
1952
西班牙桃花心木
高 124.5 厘米
肯尼阿波利斯
沃克艺术中心
T·B·沃克基金会所得
(1955)

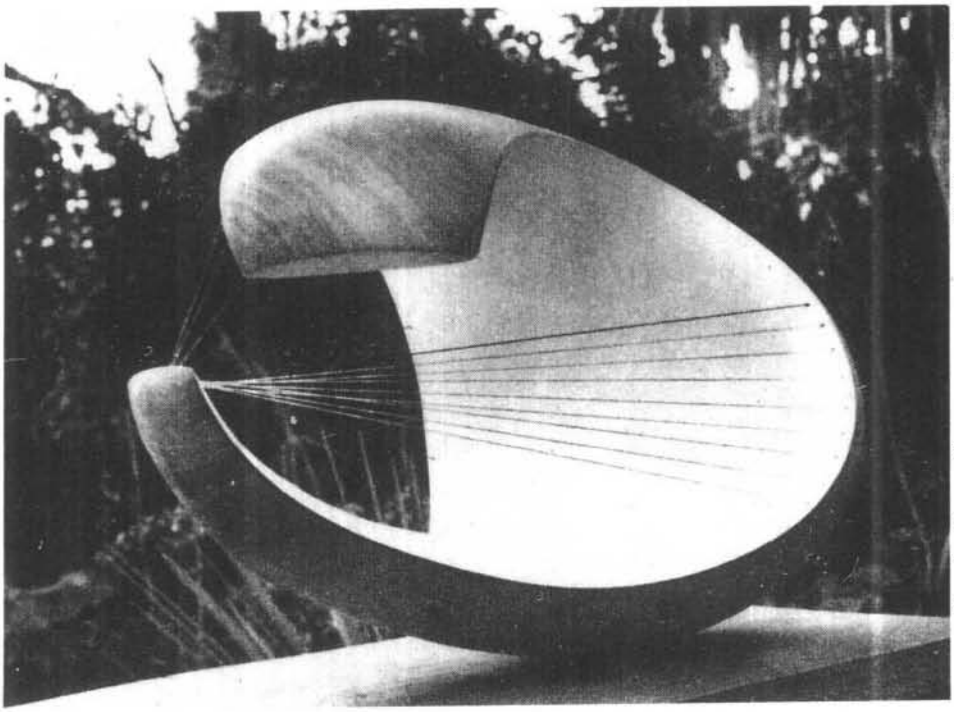


图 947
赫普沃思
《波浪》1943—44
刨平的木头和颜料、绳子
长 47 厘米
英国
阿什利·哈文登夫妇藏

1930年代后期，赫普沃思产生出一些最简化的雕塑，其中有几件作品是由一个大理石柱组成，微呈圆形或呈雅致的锯齿形，以强调它们有机的、人物造型的来源。完美无缺的润饰，使得大理石焕发出内在的生命，这就是她的雕塑的本性所在。她在1940年代的木雕，也是以同样可爱的润饰法来标志的；那些木头都很漂亮，往往是外国产的（桃花心木．scentedguarea，lagowood，花梨木），它们起了说明本质的作用。木头比石头容易加工，所以木头不断鼓舞她去搞透开的构图类型，虚空穿透材料的体量（mass）。同时她还开始用色，一般在内部用白色和蓝色，以和外部的自然木料形成对比；拉伸的绳子点缀并限定了越过虚空的空间（《波浪》1943—1944，图947；《人物：楚林加》1952，图948）。二次世界大战以后，有段时期，重新浮现出自然主义的观念，是内部的虚空，像《楚林加》中那样，有时则显露在厚重的抽象人物里。

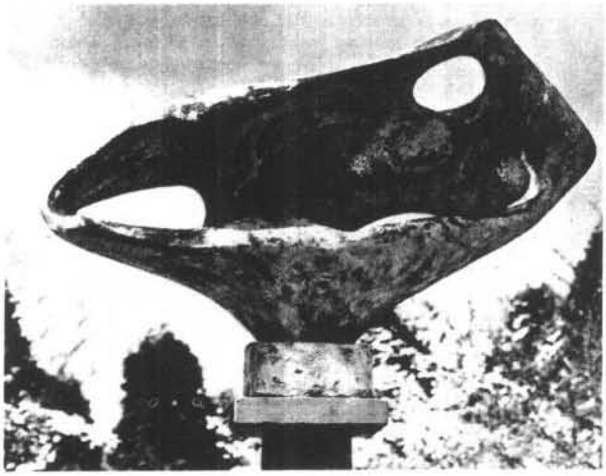


图950　赫普沃思《波思迈奥：海洋形式》
1958　青铜　高77.5厘米
约瑟夫·H·赫什奥恩藏

1950年代，赫普沃思最有趣味的新型试验（与她早期的群体构图以及贾科梅蒂的步行人物群有关），是一系列白色大理石群雕，尺度很小，效果神奇（图949）。外部的照明效果在这些雕塑里成为整体效果的一个重要方面。1950年代中期以来，这位艺术家朝一个新方向发展，她把一系列扁薄的形式缠结成弯弯曲曲的线圈。这些作品通常是用金属化的胶泥造型，以及用金属铸造。那青铜的生物形态的《波思迈奥：海洋形式》（1958，图950），尽管其形式是透空的，但质感粗糙、厚重，暗示了某种深海甲壳类动物或珊瑚的生长。1960年以后，赫普沃思接受了一批任务，这便准许她以纪念性的尺度来进行构思。其中最显眼的一件作品是《子午圈》（1960，15×10英尺，合4.57×3.48米，为伦敦、霍尔本的州议会大厦而设计），这是一个巨大的透雕结构，多变、延展、连绵不断的带子，使人联想起某种非常大的植物形式，它既有纪念性又有精巧雅致的特点。

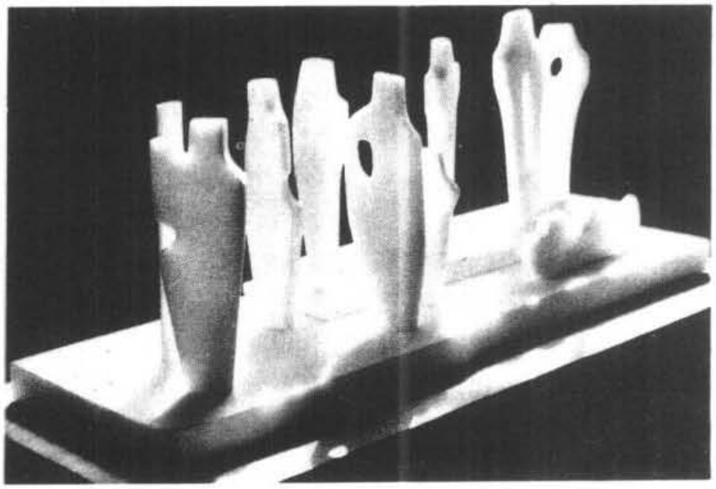


图949　赫普沃思《集团三》
（《召唤》）　1952
色拉维查大理石　高22.9厘米
英国　马格丽特·加德纳藏

第二十三章　本世纪中叶以来的艺术

前面已经指出，在论述刚刚过去的艺术时，根据国家的界线或艺术分类来组织资料，已经几乎是不得要领了。交通联络如此迅速，艺术家又如此频于流动，国际风格实际上已是遍及全球。人们是能够点出各个国家的差异的，但是，这似乎愈来愈无关紧要了。所以，本书最后部分的组织，是按照宽广的范畴，并对广泛分布于世界各地的艺术家，作了比较性的评论。在充满紧张和敌意的世界里，艺术家中的这种国际精神、这种愿望、这种相互了解的意愿，是一个有希望的征兆。

人物和梦幻

从1950年代初期以来，尽管抽象表现主义在美国和欧洲均占主导地位，然而却重新发生了坚持回到人物（figure）、回到一种新自然主义或自然主义幻想的潮流。孔宁和波洛克在1950年代初试验的人物造型(figuration)，由孔宁从那以后继续进行。人物造型这个术语是含糊的，它不仅可以指人（或者动物）形象，即以某种程度的清晰性来表现形象，而且也可以指抽象作品中的人物含意。不过，1940年代后期和1950年代，有个审慎而一致的意图，就是重新采用大都处于恐怖效果之中的人物题材。人们可以从达达主义者、超现实主义者，特别是从1920年代和1930年代的毕加索那里，追溯出这个倾向。对新的人物造型起决定性作用的是贾科梅蒂（见第〔376〕页）和让·杜布菲。

法国

杜布菲是第二次世界大战以后出现的最伟大的法国画家。1944年，43岁的杜布菲，在法国的和内·特罗昂美术馆第一次举行了个人画展。1918年在朱利安学院经过短期学习以后，他觉得该学院不合心意，便退出艺术世界达二十五年之久。他私下继续绘画，但大部分时光都花在音乐、语言学习、试验性的戏剧和木偶艺术上。后来，终于发现了他所想要干的事情，而汉斯·普林茨霍恩(Hans Prinzhorn)的那本有关疯人艺术(art of the insane)的书《精神病患者的绘画》(Bildnerei der Geisteskranken)，从中起了重要的作用。他在这本书里找到了一种野性的表达力，他认为这种表达力比博物馆的艺术、甚至比最富于探索性的新艺术更确切。疯人艺术和儿童艺术，便成了他籍以确立前进方向的典型。最能吸引他的艺术家是克利，他的作品，也以儿童和精神变态的艺术（Psychopathic art）作为源泉。

从1944年以来，杜布菲成为历史上最多产的画家之一，同时他把令人望而生畏的写作、编目、发表自己的创作和著作的庞大计划继续下去。第一批新的绘画，描绘的是巴黎全景、巴黎人、公共汽车、地下铁道、商店和偏僻的街道。色彩明快而呈中性，人物都是以儿童手法来处理的。空间的组合，就像原始或古代的绘画，以分层的作法（stratification，最靠近观者的为最低层），象征地指示了深度（《巴黎的景色：快乐的生活》，1944，彩图215）。正是在这

个阶段，杜布菲的绘画是最接近于克利精神的。

杜布菲成功地探索了在墙壁上涂鸦的变化〔有形象（images）、寓意言辞（messages），往往是污秽的，在墙上乱涂，〕还探索了巴黎墙壁的质感效果，那些墙壁上贴有一层层招贴画。那乱涂的、支离破碎的表面，是由颜料、纸张和沙子结合而成的，他对这些特别有兴趣。在《人间的联欢节》（1951，图951）中，三个人物同精神变态者和胎儿的某些特点结合起来，这些胎儿疯狂似地漂浮在胎盘环境（Placenta-landscape）之中，表明了他的艺术最粗野的方面。

杜布菲具有特色的技法，约形成于1945年，他运用这种技法达十五年之久。他用沙子、泥土、固定剂和其它一些很难说是什么的要素，构成一个厚厚的里面掺着颜料的底子，然后在这个底子上搞创作。整个画面是乱涂的，斑斑驳驳的，他用各种方法使它带上一种可以触知、强有力的真实。这种作为自然物体的绘画真实，在获得他所寻求的神秘、原始效果方面，是最为重要的。从底子或糊状物中浮现出来的是畸形人物，在他们身上把疯狂的特点和史前艺术的丰富形象的力量结合了起来（《力量的意愿》，1946；《形而上学：贵夫人的身体》，1950）。杜布菲的风景画，描绘了月亮，或诞生或死亡中的世界，还有地质构造的特写以及不能维持任何生命的、不结果实的植物。整个1950年代，作品的主要色彩是调子相近的棕色、暗淡的赭色和黑色，一般近于单色画。一切都在黑暗之中，不过里面却有某种神奇的光，它在糊状物或颜料中闪烁发亮。

杜布菲独立于美国抽象表现主义者之外，他抢在他们许多人之前，主要采用一种直觉手法工作。在浓厚的底子上工作时，他运用了可能发生的每一个偶发事件。他用修饰性的技法和材料，以破碎的轮廓；表面脏而带血般的色彩，使人物变得更加失去控制、疯狂（《吉普赛人》，1954，彩图216）。杜布菲有个习惯，总是喜欢在一年或更久的一段时期里，画一个单一的主题或几个相关的主题。所以，1950年代初期的风景画，跟随而来的是一系列风景装饰面板（landscape-tables）。1950年代中叶的人

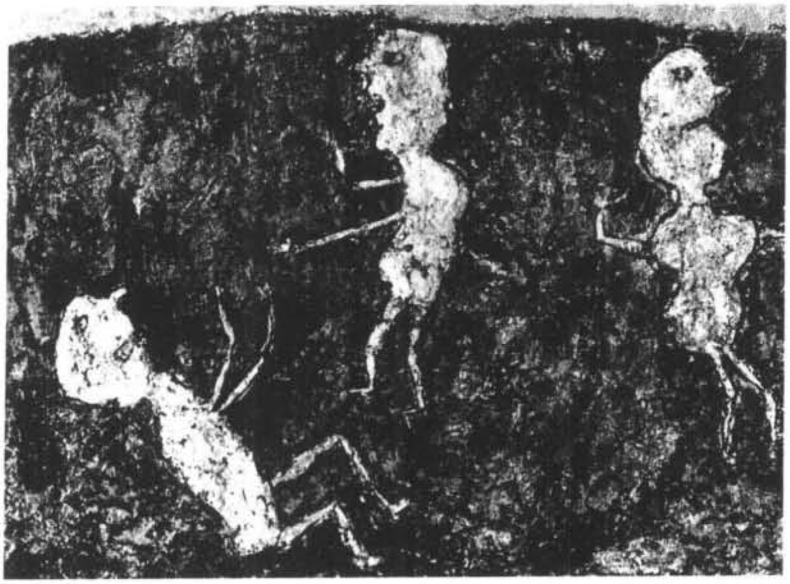


图951　杜布菲《人间的联欢节》1951　90.8×122.6厘米　纽约　私人藏

物，则伴随以雕塑的人物，这些雕塑人物，是用水泥固定的煤渣块，或者是矿渣和树根的结合体，形成了奇怪的小人物，接近于那个时期绘画人物的精神。就是在这同一时刻，杜布菲迷恋上了母牛的形象，不仅因为绿色牧场上的母牛，特别渗透了一种乡村生活的幸福感，而且还因为母牛已经成为艺术家心目中的那种村夫或丑角，既滑稽又惹人爱（《母牛》，1954，图 953）。

1955年，杜布菲在汶斯（Vence）创作了一系列带有人物的风景画，他在画里使用了印制装配的墨汁。这一阶段产生出种种主题，均受了当地景色的启发，有花园、火车、蝴蝶翅膀的装配、粗糙的旧路面和草木的习作。他在所有这些画中，不停地试验新技法，起初常常是用墨汁和水彩，后来发展为使用油彩。这些作品，是一位二十世纪的艺术家所产生的某种最深奥、最有诗意的幻想和灵感的主要来源之一，是于1945年开始大量收集的原生艺术（art brut），即一种粗鲁的、未开化的、纯粹的艺术。这些数以千计的作品，使用了各种各样的手段，包含疯人艺术、原始艺术和天真艺术。在他看来，这些作品有一种真实性、独创性、有激情、甚至还有狂乱，这在专业艺术家的作品中是根本看不到的。他在自己作品中继续寻求的正是这种非凡的颠狂。

约在 1957 年，杜布菲画了几幅门，这些作品，是用斑驳的涂鸦的墙面为基本素材，制成装配发展而来的。这些装配是用油画的碎片组成的，他把油画剪开，再重新贴到一起，形成了一种新关系。他用新颖而极为独特的技法来赋予"那种充满内容、生动活泼的印象……这种印象还可以产生各种模糊的质感，甚至有银河和星云"（《门和茅草》，1957，图 594）。这时，他还转而研究巴黎的街道，单个的人物或者头像（现在有了极其动人的胡须）再次使他着迷。在巴黎的那些风景画中，色彩比以往任何时候都更加鲜艳，都市活动增加到剧烈的程

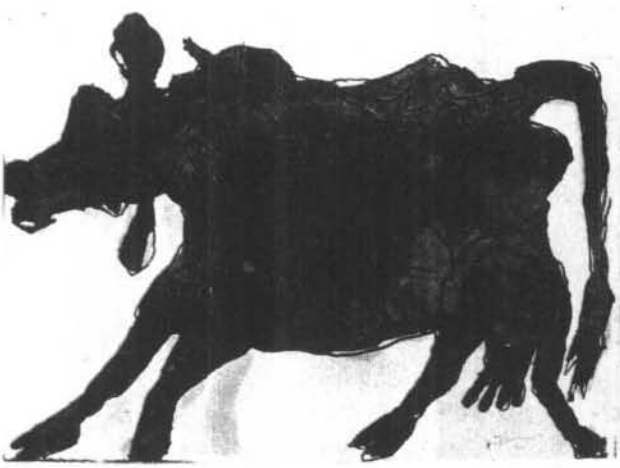


图 953　杜布菲《母牛》1954
纸上墨汁　22.9×30.5 厘米　纽约　私人藏

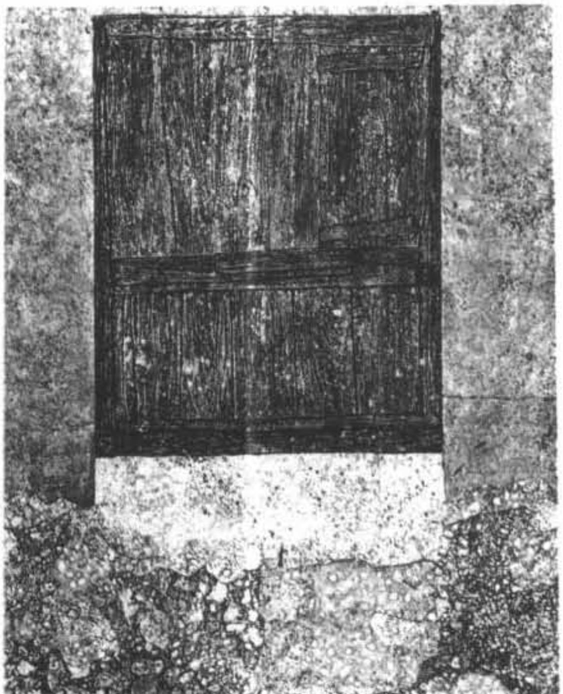


图 954　杜布菲《门和茅草》1957
布面油画和装配　188.9×146 厘米
纽约　所罗门·R·古根海姆博物馆

度，小城街坊的各自独立部分，被包围在狭窄弯曲的街道中（《生意昌盛》，1961）。

1962年和1966年之间，杜布菲很忙，他把这时期叫做“我的作品的第23时期”，他还给它创造了一个名字——“时间放大镜”（L'Hourloupe）。这些作品在他风格的发展中，是最根本的出发点之一，年代上也是持续最久的。有些人在打电话时，用红圆珠笔心不在焉地乱写乱涂，这激起了他的灵感，便于1962年7月创作了一本带有课文的线描小书。这些线描，是黑色底子上的红、蓝线条，黑底白字。这些像无意识又自我克制的线描，具有自由形式和抽象的形状，像变形虫一样流动着，变化着，充满了对生动有机体的暗示，甚至有时有暗示人物。



图955 杜布菲《卡拉蒙康》1973—74
聚氨基甲酸（乙）酯上环氧颜料
76.2×54.6×33厘米
威斯康星州 密尔沃基 理查德·约德藏

他从这谨慎的开端，发展了一种色形布满画面的巨型作品，有些画的尺度超出了任何以往的作品。在《虚假的美德》（1963，彩图217）中，几十个小人物在进行疯狂的身体上的拥抱。他在这里，使用了红、蓝色起伏不平的线条，还有黑色和紫色；人物的躯体是白色的，上面带有蓝色。整个效果是一种失去控制的混乱，人物堕入圈套，同时，这效果是由那些人物形成的。1962年和1963年之间，出现了许多线条——风景—人物——物体混乱迷离的变体画，偶尔重新出现独特的《显赫人物》。从1964年元月起，开始定期出现物体和器皿的系列画。这些画中，有打字机、灯、刻度尺、渔船、独轮小车和床。1964年底，这些以物体为主题的画便终止了，风景中的人物重又出现。1965年2月，这些主题变成为水龙头、脸盆、打开的书和钟（比如《一个水龙头的传奇人物》，1965），整个系列画的高潮是《南克·斯坦斯》（1965，图956），这是一个巨大的色彩拼板玩具，由人物、面部和物体相互咬合而成。尽管他坚持画普通的家用器皿，然而这一切却总被视作是神与人同形的东西，变成了人类的机体，陷入在幻想的、狂乱的舞蹈和拥抱之中。1970年代期间，杜布菲在《虚假的美德》和《南克·斯坦斯》的样式上，继续搞幻想的人物造型，但是人物一般更大，而且特别明显。在此同时，他开始显而易见地把那些人物翻做成雕塑（图955）。他还不时转向讨人喜爱的、孩子般天真的线描，但这是较早阶段的一种略呈疯狂的线描，那幅《有两个显赫人物的场所》（1975，彩图218）便是如此。

让·福特里埃（Jean Fautrier，1898年生）是第二次世界大战后出现的较老画家之一，整个1930年代，他搞具象的绘画，大都是画一些人物习作，使人联想起早期的路阿或帕森。第二次世界大战期间，他制作了一系列小幅的怪画，称之为“人质”（Hostage）：颜料组合成团块，集中在中间色的底子上，这些团块类

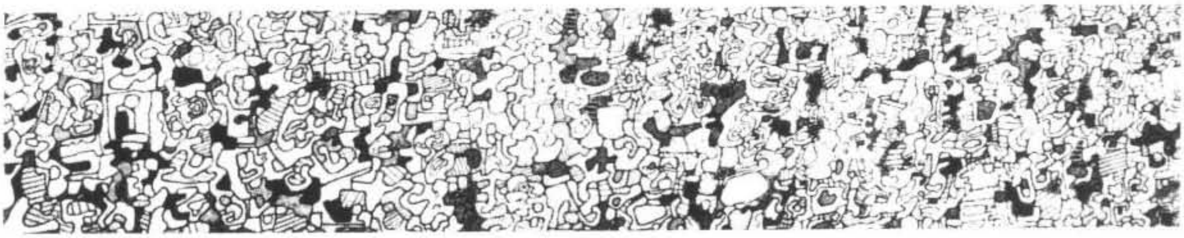


图 956 杜布菲《南克·斯坦斯》 1965 布上乙烯画 162.6×823 厘米 纽约 所罗门·R·古根海姆博物馆

似腐烂的人头，托在大浅盘上。

"人质"绘画于1945年展出，被斩去头的"人质"转变成了用颜料做的物体。接之而来的是一系列裸体或裸体躯干，像这样一些劈砍过的、残缺不全的形状，突然从厚厚的湿粘土、颜料、胶粘物和其它材料中浮现出来，形成一种半浮雕（彩图219）。他坚持认为，绘画是一种物体，它是可以触知的，是客观存在的。这特别给较年轻一代的艺术家留下了深刻印象，他们当中不仅有所谓实体画家（mauer painters），而且还有形形色色的试验主义者。除杜布菲和福特里埃之外，巴黎实体绘画的倡导者中最主要画派是荷西亚逊（Philippe Hosiasson，1898年生于俄国），他直到1948年才



图 957 里希埃《飓风》 1948—49 青铜 高 178 厘米 瑞士 佐利肯，W·A·比切特勒博士藏



图 958 里希埃《森林的唐·吉诃德》 1950—51 青铜 高 236 厘米 明尼阿波利斯 沃克艺术中心收藏



图 961 切撒《黄色的矩形块》 1959 压缩过的汽车 151×78×63 厘米 纽约 现代艺术馆 约翰·雷瓦耳德夫妇赠

开始用非人物造型性的手法绘画。荷西亚逊一层一层地堆起厚厚的糊状物，创造出一种荒芜的地质风景画，充满了五光十色的色彩。他的作品和舒马赫尔（Emil Schumacher，1912 年生）的作品之间，有着某种关系，舒马赫尔是德国最主要的实体绘画的倡导者。

里希埃(Germaine Richier，1904—1959)在 1920 年代后期是布尔德尔的学生和助手。既然布尔德尔是罗丹的助手，那么里希埃也就继承了现代人物造型雕塑的主要路子。最早流传下来的 1930 年代末和 1940 年代初的雕塑，是一些具有罗丹传统的敏感的头像。一个蹲坐的女人的标题是《癞蛤蟆》(Le Crapaud，1942)，使人想起里希埃后期作品的恐怖性。这种特性在另外两件人物作品上充分体现出来，一件是男性人物，叫做《风暴》(1947—1948)；另一件是女性人物叫做《飓风》（1948—1949，图 957)，她更有破坏性。这些妖怪像大猩猩一样强有力，肉体上有麻点，抓痕和伤口，以一种奇特的方式，既使人害怕又让人可怜，这是里希埃笔下的这类怪物的典型特征。

唐·吉诃德的主题使她感到有趣，她搞过几种不同的变体：一件是小的镀青铜的作品，表现的是卷进风车里的消瘦、悲喜剧的骑士(1954)；还有一件较早的作品，超过了原物的大小，即《森林的唐·吉诃德》(1950—51，图 958)。在后者中，骑士的无能和真正的尊严，在那骨瘦如柴的人物身上得到了极好的暗示。这位艺术家还倾心于自然世界的万物生长以及它们不可避免的衰退。她在《森林的唐·吉诃德》中，用树枝做腿，用一块腐朽的圆木做脸。这些细长的人物，有点像贾科梅蒂的人物，但是，作品悲剧的、好斗的效果却完全不同于贾科梅蒂的孤立感。

里希埃用薄如纸片的石膏模型探索青铜技法，她把各种有机物体压进石膏模型的表面。最初，她是在小的作品中进行探索的，它们都是些怪诞的棋手或者树木、植物（《树》，1956)。有时，她把人物置于一个框子前，这个框子背景或是浮雕，或是一位画家朋友画的某些大型作品。里希埃对于试验和幻想的激情，在像《有六个头的马》(1953）那样的作品中似乎已经达到了高潮。这件青铜作品的外壳，薄到了透明的程度，是青铜铸造的奇迹，到处是撕开的破碎表面，就像秃鹫啄过的腐肉一般。在后期作品中，她的表达方式过分强烈，接近于德国表现主义的极端形式。这些作品，不仅和贾科梅蒂有关系，而且更接近杜布菲的人物，甚至有过之而无不及。其实，她那想象力的狂热性，可以在罗丹和布尔德尔的某些后期作品中找到渊源，而这种狂热性，在其他的法国人或巴黎雕塑家学派那里得以继续保持，著名的有切撒（Cèsar）和依波斯特基（Ipousteguy)。

因为里希埃将青铜铸造的可能限度延伸了，所以切撒·巴尔达奇尼（César Baldaccini，1921 年生）以废旧铁屑和机器零件的装配，创造了类似的效果。在这一点上，他应归属于所谓废品雕塑家。近年来，他们使用了机器文明的残迹，这些残迹对那种文明作了有力的注释。长期以来，切撒在他的构成中抽象地工作，但是他不断地转向人物，在许多抽象作品中，这种人物是含蓄的。他的那件《裸体》(1958）青铜作品，是由两条腿和较低的躯干组成，躯干受过了腐蚀。但是，那仍然存在的生命感，更加令人毛骨悚然。用锈铁片制成的《达伏脱之家》(1960)，是一个巨大的结构，它暗示了一个涂过尸体防腐剂的人物躯干或扁平的头像，其中，基本的表现要素是可怕的表面质感。这里，腐朽的材料转达了更大的腐朽信息，而其中依然有一种秩序和美。1960 年代，这位艺术家搞了许多汽车车体装配，这些车体在巨大的压力下，被压碎成厚重的、各种色彩材料的块体，就像是摆在汽车废料堆置场里的东西，这些金属是为了重新使用而进行压制的（《黄色的矩形块》，1959，图 961)。与此同时，他也在继续搞人物习作。《维尔达内斯的胜利》(1965，

图 962）是焊接的装配，镀了铜，而且未做均匀的光泽处理，这个巨大、粗壮的大地女神，几乎是道地的具象作品。尽管他使用了结构技巧，但效果仍接近于传统的青铜艺术品。其实，一些青铜艺术品，就是从原来的铁制品铸造而来。1970 年代，切撒继续搞汽车以及银制品和珠宝饰物的压缩品。

依波斯特基（Jean-Robert Ipousteguy，1920 年生）约于 1954 年舍弃绘画而搞雕塑。从那时起，他就已经成为最感人的人物造型表现主义者之一。最初，他从使用各种材料中进行抽象试验，然后又转向了一种人物雕塑的形式和一些主要以青铜来制作的主题，这些主题虽然在程式上极有个性，然而却体现出强烈的传统感。《大卫》（1959，图963）表现了一个厚重的、图腾式的人物，头上有一个可怕的头盔。依波斯特基使用了极重的青铜，将其精心加工成黑色或深色的铜锈状，一种平滑的体量，然后，再把这种体量上的许多地方捣毁，这就好像是某种坚不可摧的材料，被某种宇宙的爆炸炸裂开了似的，从而形成依波斯特基自己的一套技法。《在埃克巴太纳前面的亚历山大》（1965，图 964）显示了空间组织日益增加的复杂性，还使人们看到，艺术家谨慎使用了崇高的、学院派的和历史的主题。在梅德（Medes）王国的首都——埃克巴太纳的墙前面的征服者亚历山大，是贪得无厌力量的极好象征。他那三重脸，是封闭在头盔之中的，同时又从那个似乎真的被撕开的巨大头盔结构中浮现出来。风景雕塑象征性地表现了城市，这城市已经完全屈服于那位征服者。在组合和概念方面，这件作品给人以深刻的印象，并且十分有力，在恢复崇高的历史主题方面，也有很大的意趣。在十九世纪，这样的主题很受官方学院派画家的欢迎，甚至德拉克罗瓦那样有独创性的天才，也常常使用这种主题。依波斯特基返回到学院的陈旧





左图 962
切撒《维尔达内斯的胜利》
1965
铁　高 224.8 厘米
巴黎
克劳德．伯纳美术馆藏

右图 963
依波斯特基
《大卫》1959
青铜　高 119.4 厘米
华盛顿　赫什霍恩博物馆和雕塑公园　史密森尼安学院藏

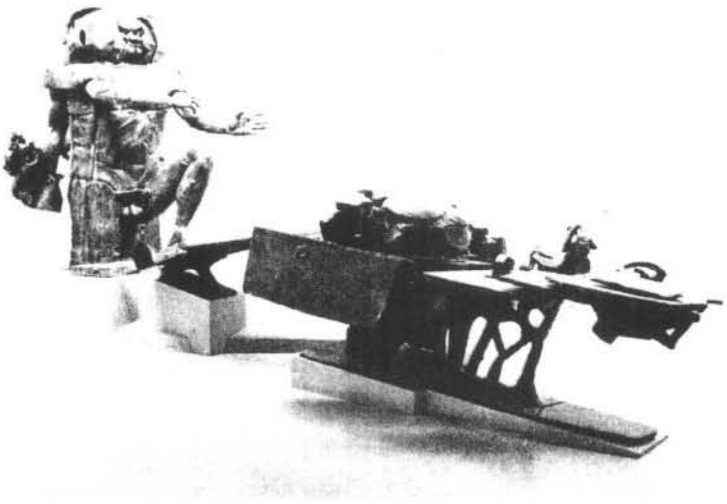
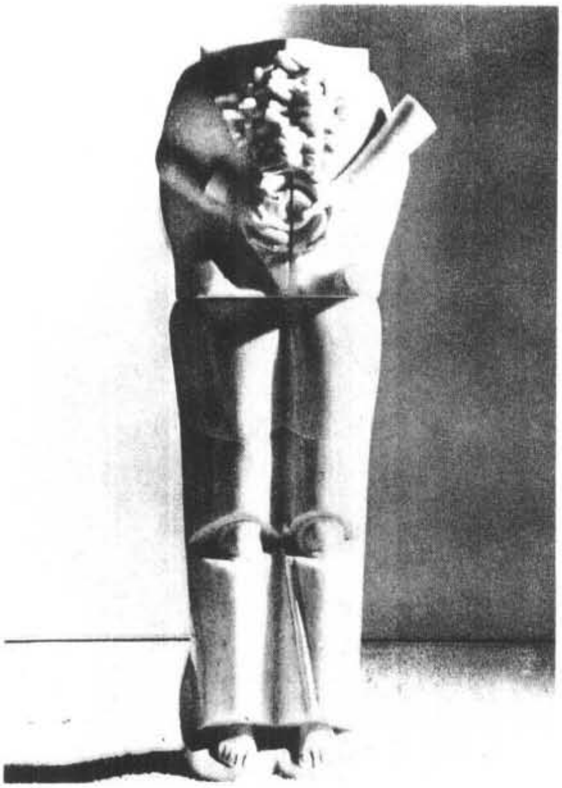


图 964
依波斯特基
《在埃克巴太纳前面的亚历山大》
1965
青铜　172.7×401.3×10.2 厘米
巴黎　克劳德·伯纳美术馆藏



965　依波斯特基　《伟大的法则》　1968
大理石·底部高 100.3 厘米　顶部高 50.8 厘米
纽约　所罗门·R·古根海姆博物馆藏

题材，他似乎企图证明：即使最老得没牙的主题，也可以被赋予新的意义，而且能作为后来二十世纪一种新表达方式的基础。至于 1970 年代的作品，请看《伟大的法则》(图 965)。

意大利和奥地利

在两次大战之间，意大利的绘画陷入现实主义的形式，其中主要有文艺复兴和古典的根源。如前所述，契里柯曾被巴黎超现实主义者看做是一位伟大的先驱，他们发生争吵之后，他便在余生中用折衷、古典的手法绘画。卡腊同样转向较老的风景画传统，在结构上是建筑式的，在情绪上是浪漫主义的，同时也转向了纪念性的人物习作。只有莫兰迪，在他那数量有限但极其微妙而深奥的静物中，继续保持了高水平的造诣。《廿世纪》(Novecento)成立于 1926 年，这个艺术家的组织审慎地寻求回归自然，恢复传统技法和主题。这个组织所包括的画家有：托西(Arturo Tosi)、西罗尼(Mario Sironi)和卡索拉蒂(Felice Casorati)，他们探索了意大利过去的各种绘画传统，那些传统对现代艺术的发展，几乎毫不相干。

当吉(Antonio Donghi，1897 年生)和较年

轻的古图索(Renato Guttuso,1922年生)是对人物或主题更感兴趣的画家。当吉的绘画,具有高度的准确性,结合了某种天真的幻想以及十五世纪佛兰德斯艺术中极端拘泥细节的作风;古图索在毕加索后期作品的基础上,建立了表现主义的艺术。随着第二次世界大战的结束和意大利法西斯主义的灭亡,绘画走上了国际抽象表现主义的轨道,然后走向波普和光效应艺术中各种新试验的形式。

意大利对人物造型的主要贡献是在雕塑方面,至少是在两位伟大天才的作品里是这样,他们就是马里尼(Marino Marini,1901年生)和曼祖(Gialomo Manzù,1908年生)以及无数其他有才华和创造力的人。马里尼在战前就是一位成熟的艺术家,已经用他最喜爱的主题、包括马和骑手的题材进行过试验。那时,他创作了一些丰满的形象,在头部带质感的表画上,使用了原始的面貌造型,并把颜料填在凿孔里以增加色彩和质感的变化。1950年代的人物,变得更加生硬,有时拉长了;速写画似的天真因素也更为明显;在随意制作的几何面块系列作品中,色彩往往是突出的特征(《玩杂耍的人》,1954,图966)。

马里尼是个才华横溢的肖像画大师。他画的头像具有所有特征,表面上有沟槽、深深的切痕、裂缝和各种色彩,还加以变形和面部特征的夸张。但是,作品出奇制胜地抓住了被画者的表情和个性(《柯特·瓦伦蒂的肖像》,图967)。

1930年代后期,马和骑手的主题开始引起马里尼的兴趣,在战争期间,他把这个主题当做苦难卓绝和无家可归的人类象征。1940年代早期的形式是丰满、稳重的,有点儿象中国骑在牛背上的农夫雕刻(《马和骑手》,1949,图968)。随着继续以这个主题从事创作,其动作也就更加戏剧化起来,马和骑手也变得更加生硬而细长。那马腿是拉长的,张得很开,马头向上昂起,它在极度痛苦中嘶鸣,这个样子使人想起毕加索的《格尼卡》(见图617)。骑手急忙伸出树桩似的手臂,以绝望的猛烈姿势向

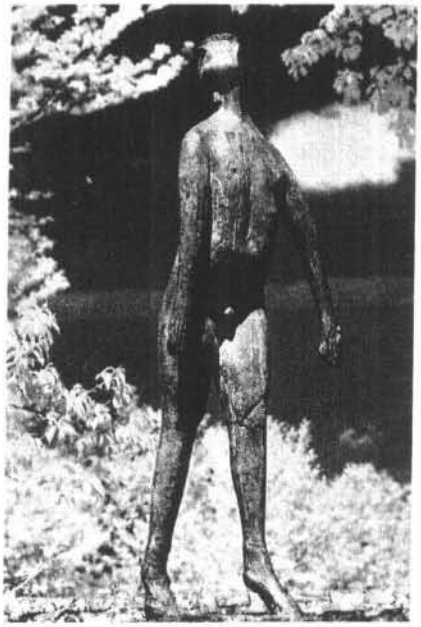


图966
马里尼
《玩杂耍的人》
(舞蹈者:杂技演员)
1954
青铜　高165厘米
华盛顿
赫什霍恩博物馆和雕塑公园
史密森尼安学院藏



图967　马里尼　《柯特·瓦伦蒂的肖像》　1953
青铜　高24厘米　华盛顿　赫什霍恩博物馆和雕塑公园　史密森尼安学院藏



图 968　马里尼　《马和骑手》 1949
青铜　高 180.3 厘米
明尼阿波利斯　沃克艺术中心藏



图 969　马里尼　《马和骑手》 1952—53
青铜　高 208.3 厘米　华盛顿　赫什霍恩博物馆和雕塑公司、史密森尼安学院藏

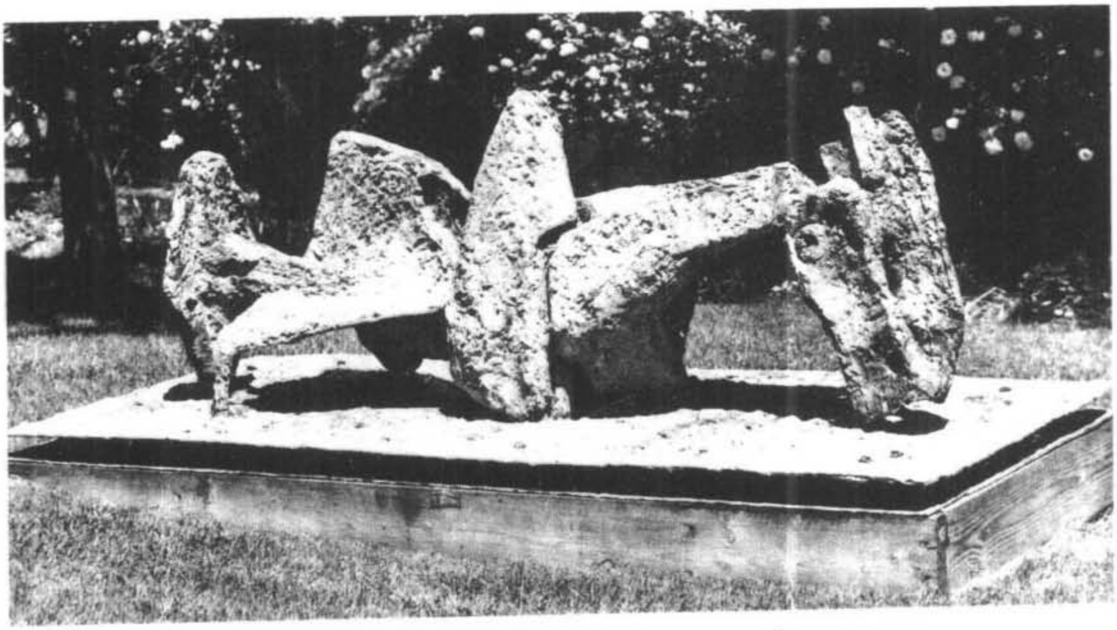


图 970　马里尼　《要素的构图》 1964—65　青铜　99×282×135 厘米
纽约　金斯·波因特　鲁道夫·B·苏尔霍夫夫妇藏

后倒去(《马和骑手》,1952—1953,图 969),下一步,骑手几乎就完全从马上滚了下来;后来在《要素的构图》 (1964—1965,图 970)中,马和骑手变成身体各部位的一种抽象排列。最近,他将马做了进一步改进(在某一点上有点类似亨利·摩尔对斜倚人物所做的改进),马被改成厚重的、山一般的形式,乃是从岩石上粗犷地开劈出来的(《理想的石头构图》,1971,图 972)。

曼祖受过罗索的影响,但他真正热爱的是多纳泰罗、奎尔恰(Jacopo della Quercia)和意大利文艺复兴时期的风格。《坐在椅子上的年轻姑娘》 (图 973)完全是一件传统的作品,然而她的轻盈和活力,使作品带上了当代性。这件作品还特别使用了普通的椅子,表明了对自然的仔细研究。艺术家的那些作品就是扎根于自然,他寓于这个主题里的诗请也是扎根于自然的。这椅子在 1966 年的一些独立的作品中再现过,或是用青铜铸成,或是用金子做成小的作品,其中还有织品、树枝或大龙虾等静物要素。那些日常普通的物体,仅仅是被当成物体而已,没有任何神秘或象征的暗示,这使得曼祖接近了欧洲和美国的一些年轻艺术家,这些人喜欢自称为"物体制造者"(objectmaker)。



图 971 马里尼和马的照片

红衣主教的系列雕塑品(《站立的红衣主教》,1954,图974)采用了因袭的主题,在利

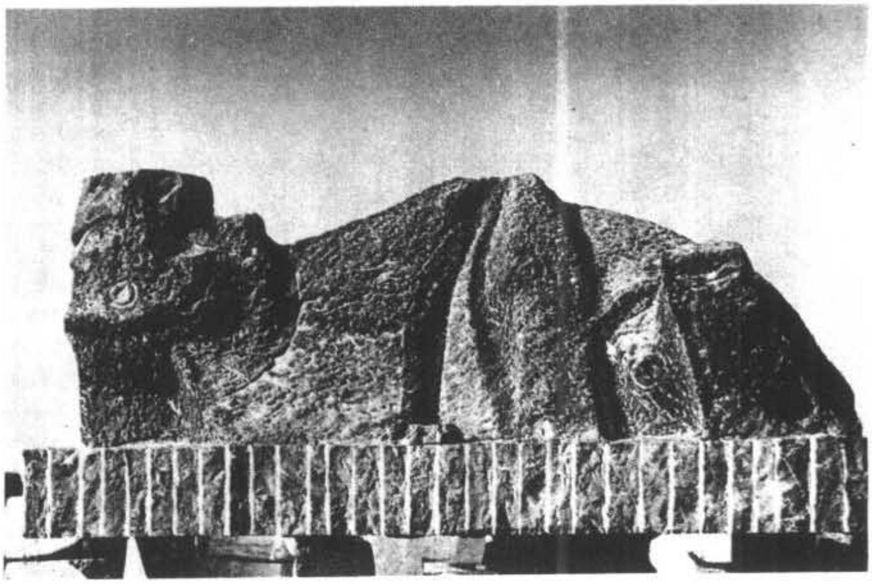


图 972
马里尼
《理想的石头构图》 1971
石头 114×226 厘米
艺术家本人藏



图 973　曼祖　《坐在椅子上的年轻姑娘》　1955
青铜　高 111.8 厘米　华盛顿，赫什霍恩博物馆和雕塑公园　史密森尼安学院藏



图 975　曼祖　《因暴力 I 致列》　1962　青铜门面
101×71.8 厘米　罗马　圣·彼得教堂

用那沉重的长袍作为简洁而富于纪念性的雕塑体积的同时，产生了一种矜持和神秘的情调。在活着的艺术家当中，有很少几位对基督教题材心怀虔诚，而曼祖就是这少数人之一。他和教皇约翰十三关系亲密，执行过一些伟大的宗教使命，著名的是为圣彼得教堂（图 975）和萨尔茨堡教堂搞的青铜门镶板。作为雕塑家的曼祖，是个破例的人物：一位具有文艺复兴风格的艺术家，竟也在当代世界中争得了一席之地。然而他却又是一位从来不走学院派道路的传统雕塑家。

不出所料，在曼祖的最后作品中，几乎没有基本风格的变化，仅有的变化可以根据题材认识出来。所以，《坐在椅子上的艾米》（1973，图 976）把我们带回到先前的《坐在椅子上的年轻姑娘》（1955），小小的差别就是，现在这把



右图 974　曼祖　《站立的红衣主教》　1954
青铜　高 168.9 厘米
华盛顿　赫什霍恩博物馆和雕塑公园
史密森尼安学院藏

椅子似乎是脱胎于现代的摇椅，这倒是挺有趣的。

出现在战后的奥地利人沃特拉巴(Fritz Wotruba，1907—1975)，也是值得注意的搞人物的欧洲雕塑家。起先，他有一种古典的气质，后来逐渐发展了原始形象的独特形式，其根源在于立体主义，或者说，尤其在于抽象。他那些纪念性人物，是用一块石头雕刻而成，它们被搞成刻板的立方体或圆柱体，装配起来的形状从外观上使人联想到一个或站或坐或斜倚人物的主要体量(《抬起手臂的人物》，图977)。亨德尔瓦塞尔(Hundertwasser，又叫Friedrich Stowasser；1928年生)是维也纳人，是当代欧洲人物造型幻想的大师之一。他继续发扬了克里姆特和席尔的奥地利新艺术运动的传统，还加上来自保罗·克利的强烈寓意。他的自画像叫做《生于斯德哥尔摩，死于巴黎》(《诞生在斯德哥尔摩的家》，1965，彩图220)，是一件模仿新艺术运动装饰的杰作，周围尽是表现主义和幻想的笔触。



图976　曼祖　《坐在椅子上的艾米》　1973
青铜　153.7×155×69.9厘米
纽约　保罗·罗森堡公司藏



图977　沃特拉巴　《抬起手臂的人物》　1956—57
青铜　高191厘米　华盛顿，赫什霍恩博物馆和雕塑公园，史密森尼安学院藏

英国

自从1940年代以来，不列颠群岛的最重要的人物造型画家是培根(Francis Bacon)，，他于1910年生在一个爱尔兰血统的家庭。大约1945年，他搞了一系列习作，主题是十字架上的耶稣受难。他的顶峰作品是《马格德莱》(1945—1946，图978)，画家把她置于一间使人联想到艺术馆的屋子里，那人物的厚重造型是受了乔托的启发。屋子的空间受到一些透视线条的限定，但色彩是统一的黄色和橙黄色。那半披着服饰的人物像大理石祭坛一样坚实。她的背深深地弯下去，头上是一把蓝色的伞，伞上垂挂着半透明的纱巾，在这下面的头部不太明确，像是怪诞的动物，伸长了脖子，大张着口，大



图 978　培根　《马格德莱》　1945—46
145.4×128.9 厘米　英国　巴特利　巴肯特
艺术馆藏



图 979　献给提香之作　《红衣主教菲利普·阿钦托》
116.8×66 厘米　费城　约翰·G·约翰逊藏

声地嚎啕或者悲痛地尖叫。这幅画奠定了培根多年来发展的许多主题。他喜欢畸形的、变形的和病态的主题，用各种形式表现的这些主题，反映了世界和人类的困境。《马格德莱》同样也反映出，他有纯粹画家的超人品质和对传统的迷恋，这里指的是，从十四世纪的乔托到十六世纪文艺复兴盛期的传统。

培根把过去的绘画作为他作品的基础，但是根据自己的内心幻象和痛苦，将它们加以变化。1950 年代初期，他依照委拉斯开兹的那幅《教皇英诺森十世肖像》（罗马多利亚美术馆藏），画了一系列的教皇肖像的习作。（艾洛威还注意到这套系列画与一幅奇特肖像《红衣主教菲利普·阿钦托》的关系，画中的红衣主教半掩在半透明的帘子后面，（图 979）。他一般是这样来描绘这位主教的：人物坐在宽大而统一的周围空间里，但模糊不清，像是透过面纱看东西；透视线条是用一只玻璃箱来暗示的，人物则限制在里面；嘴通常是张开的，呼喊或大叫。在《被牛肉片子包围的头像》（1954，彩图 221，仿照委拉斯开兹的习作）中，他根据纹章学，把两片血淋淋的大牛肉片放置在上方的两边。这个母题最早出现在 1946 年的绘画中。透过苏丁的作品来看，它的根本渊源是伦勃朗。培根和苏丁有许多共同的特点。增根故意隐匿了教皇系列画的确切意义，但是，毫无疑问还可以看出扰乱、往往是恐惧的效果，画面的美感和概念的崇高也是无可否认的。事实上，那尊严、那开阔的空间和概念的传统主义以及手法，消除了那些扰乱的特性。

吸引培根的另一位艺术家是梵·高，这是可以理解的。他在梵·高《艺术家在塔拉斯克翁的路上》（1888 年，现已毁）的基础上，搞了许多变体画，还画了一大批肖像，这些肖像发展了梵·高最后的那些自画像（图 980）。在这些肖像里，他运用旋涡式的笔触，扭曲了面部，就像我们从变形很厉害的镜子里看到的一样，但

依然保持着可以辨认的要素，这是一种疯狂的效果。

三联画《为耶稣受难所作的三幅习作》(1962，图981，981，983)是1960年代初期作品的顶点。其中，他概括了1950年代所发展的母题和形式，即在大空间里的人物，牛肉片子和床上的裸体，库是在屋里，墙壁是弯曲的，拉上遮光帘。不过人物是一具破碎的、血淋淋的尸体，在集中营里被打死的人也许就是这样。1970年代，培根基本上还是弹着老调，继续画他的梦幻，尽管在有可能的情况下，有时也逐渐加上个人的联想(《坐着的人物》，1974，彩图222)。

格拉汉姆·萨瑟兰(Graham Sutherland，1903年生)和艾伦·戴维(James Alan Davie，1920年生)是另外两位英国的主要画家，他们和今天的人物造型或梦幻的形式有关。萨瑟兰在1920年代开始了细致的具象绘画和蚀版画。1930年代，他探索了象征性风景画的形式，这些形式使人联想到高更。1940年代，这些风景画(树和岩石的形式)被变为怪诞的形



图980 培根 《人头像——凡高的素描习作》 1959
66.4×61.3厘米 洛杉矶 哈里·Cy库珀夫妇藏

象，它们暗示了毕加索在1930年代的某些表现主义的超现实主义作品(见369页)。战争的

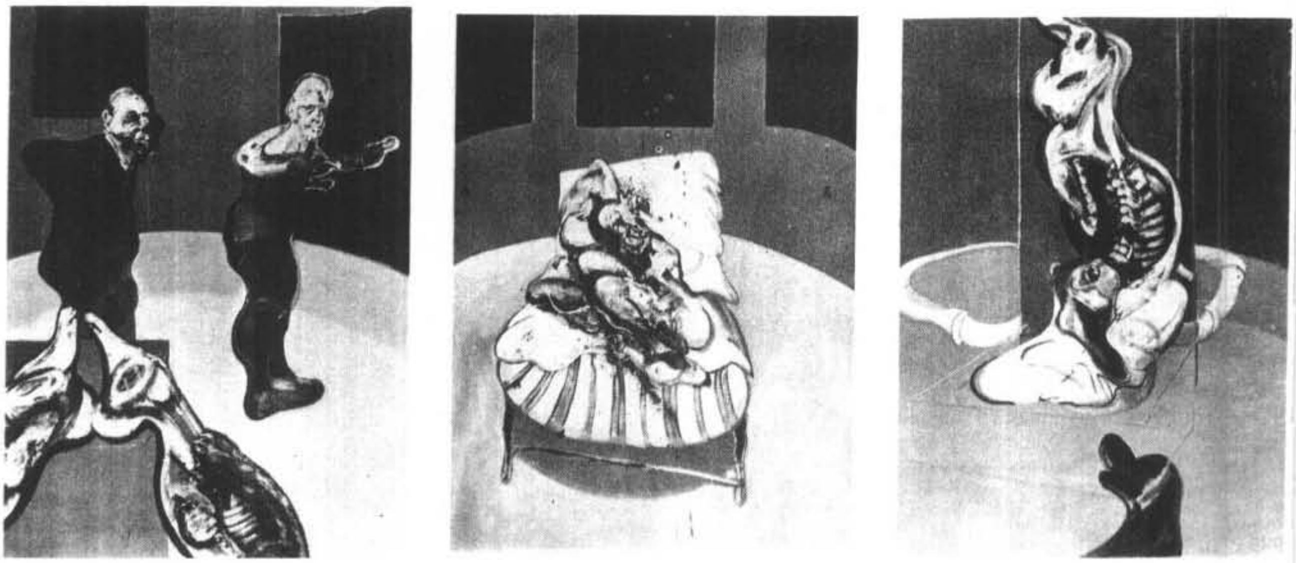


图981，982，983 培根 《为耶稣受难所作的三幅习作》 1962
每块板 198×144.8厘米 纽约 所罗门·R·古根海姆博特馆藏

岁月，在表现荒芜的、炸毁的建筑物和工业景象方面，又有了某种反复。到第二次世界大战末期，萨瑟兰已形成富有特征、参差不齐、蓟花似的图腾形象，它们往往是十分准确的植物形式，但又变成吓人的兽类和怪物形式。后来他接受了一项使命，为北安普敦的圣马太教堂制作一幅耶稣受难图，这就使他回过头来研究格鲁内瓦德的伊萨汉姆祭坛图。在格鲁内瓦德的那些撕裂、划破的人物中，他发现了一种自然的亲缘关系(图 984)。1950 年代和 1960 年代，萨瑟兰继续在他独特的图腾基础上搞变体，有时在空间和空气感的处理上进行变化，接近于培根同时期仍作品。在创作表现主义作品的同时，他还是一位成功的肖像画家，以准确、透彻的表现力，描绘了那个时代的许多伟大人物。近来，萨瑟兰试验了一种风景——静物画，以一些奇怪而又有点令人恐惧的形象组成，这些形象的真实本质很难说是什么(《带链子的树林》，1971—72，图 958)。

戴维生在苏格兰，并在那儿受的教育，二

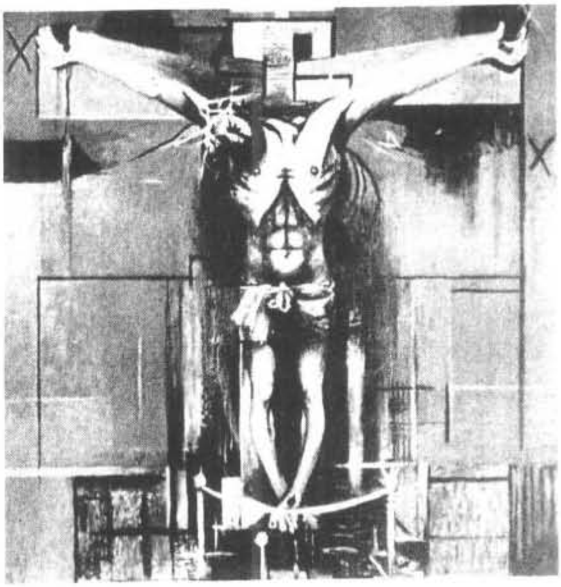


图 984　萨瑟兰《耶稣磔刑》 1946
硬纸板面油画　243.8×228.6 厘米
英国　北安普敦　圣·马太教堂

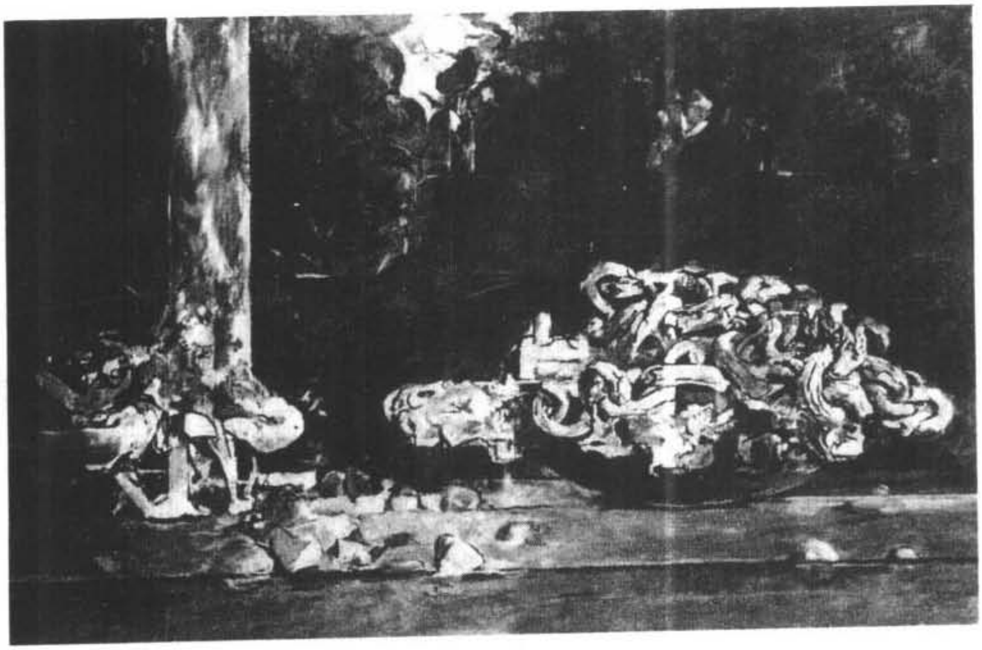


图 985　萨瑟兰　《带链子的树林》 1971—72　111.5×167.6 厘米　伦敦　私人藏

次世界大战以后，在爱丁堡从事过几年教学。他早年的绘画，显示了从一种后印象主义的地方形式，经过种种阶段的正常进程。这些阶段不可避免地要包括毕加索的后期作品，但是也有美国抽象表现主义者和"哥布阿"(CoBrA，直译为"响尾蛇"，是由北欧三国首都哥本哈根、布鲁塞尔和阿姆斯特丹的字头组成)。集团成员的作品。或许就是通过这些最近的作品，特别是卢赛伯特(Lucebert)和约恩(Jorn)的作品，他后来的作品才能数得上是最特殊之列。这些作品的特征，是由粗野的、外观上混乱的集合体形成的。这些集合体，由色彩鲜明的物体和形状组成，有时，使人联想起米罗或恩斯特，但是，这些物体和形状，结合了色彩斑驳滴落的颜料，颜料虽粗糙，却起了等同要素的作用(《金色的猪》，1963，图986)。戴维在后来的绘画中，往往加入范围更宽、更统一的色块和更明确的形象。

在战后的年代里，英国的雕塑比绘画更能体现出更多的人物造型的传统，直到英国波普艺术出现，这种传统才不复存在。除了比较年轻的英国雕塑家之外，摩尔和赫普沃思在某种程度上已经站住了脚。巴特勒(Reg Butler，1917年生）从冈查列兹（Gonzalez）的抽象构成起步，发展到表现性的人物风格。与摩尔风格相比，这种风格更接近马林和意大利风格（《少女》，1954—1956，图987)。1968年，巴特勒进入了崭新的阶段，他创作了一组青铜女裸体，而且准确地涂上色彩，看上去竟然酷似尸体的肉和头发（《仰面朝天躺着的少女》，1968—1972，图988)。在这些雕塑中，巴特勒似乎已经察觉到了现在流行于美国以及欧洲雕塑家中间的"过分写实主义"(Hyper-realism)。不过，对于大多数艺术家来说，精确的自然主义则是期望的结果。巴特勒的作品含有自我表现的独有形式，它把人物带出了简单描

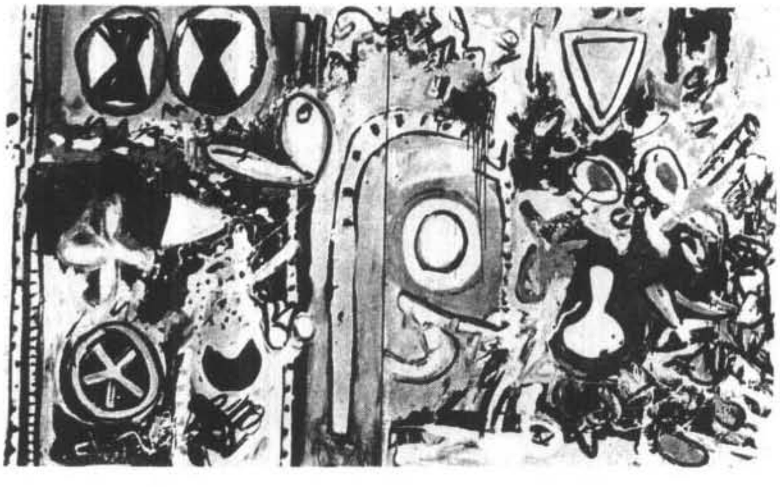


图 986　戴维　《金色的猪》　1963　两块画板
180×304.8 厘米　私人藏



图 987
巴特勒　《少女》　1954—56
青铜　高 224 厘米　华盛顿，
赫什霍恩博物馆和雕塑公园
史密森尼安学院藏

绘的阶段。

阿米塔奇(Kenneth Armitage)和查德威克(Lynn Chadwich，见下面)、梅多斯(Bernard Meadows，1915年生)和弗林克(Elisabeth Frink，1930年生)，在具有强烈的动作或可怕的宁静的青铜雕塑品中，探索他们各自独特的表现问题。包洛奇(Eduardo Paolozzi，1924年生)是英国废品雕塑或"拾来的物体"画派的主要代表者(《圣徒塞巴斯提安第2号》，图989)。在1960年代里，他成为英国波普艺术或物体制造画派的领导人。他用腐烂了的机器，制造出生命力十分强盛的奇异怪物，它那难以使人置信的结块表面，在青铜中映出成千上万的螺母、螺栓、电线和其它机器零件，这些东西呈现出一种垂死文明哀婉动人的美。

丹麦、比利时、荷兰、冰岛

1948年，阿佩尔(Karel Appel，1921年生)，柯奈叶(Cornelis Corneille，1922年生)和康斯坦特(George Constant，1920年生)在荷兰成立了"试验集团"(Experimental Group)，寻求表现要素的新形式。他们与蒙德里安和风格派的对立程度，丝毫不亚于与学院派的对立。这个集团和哥本哈根以及布鲁塞尔的类似集团发生联系之后，便卷入到国际表现主义集团——"哥布阿"集团里去。丹麦画家约恩(Asger Jorn)和比利时画家阿列钦斯基(Pierre Alechinsky)是其中著名的成员。

和"哥布阿"集团有关的大多数画家，运

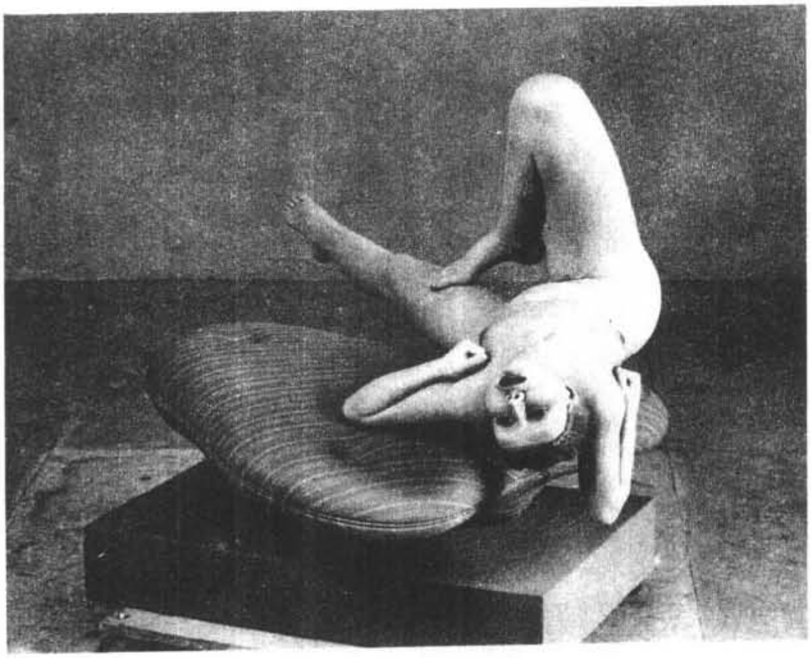


图988 巴特勒 《仰面朝天躺着的少女》 1968—72 着色青铜 83.8×86.4×130.8厘米 纽约 皮埃尔·马蒂斯藏



图989 包洛奇 《圣徒塞巴斯提安第2号》 1957 青铜 215.3厘米 纽约 所罗门·R·古根海姆博物馆收藏

用了某种主题或人物造型，通常取自民间艺术，儿童艺术、史前或原始艺术。在这些方向各异的艺术家们中间，最重要的统一原则是抽象表现形式、彻底自由的教义和注重笔法。在这一点上，他们和法国的杜布菲以及福特里埃同出一辙。“哥布阿”集团的艺术家们十分尊重这两位画家，虽然他们的自由表现所采取的方向与之不同，一般来讲，他们更强烈、色彩艳丽、更具有动势、外表上也更混乱。前面说过：“哥布阿”集团的艺术家们之间也很不一致，约恩和阿佩尔在疯狂的综合形式和鲜明的色彩上更强烈，阿列钦斯基和柯奈叶显然在某种程度上有所节制。阿佩尔始终如一用热情的线条和色彩画人物和肖像(《桑德伯格肖像》，1956，图 990；《发怒的风景》，1967，彩图 223)。虽然阿佩尔的画在 1970 年代未发生根本的变化，然而现在，人物似乎更明确地浮现出来，且带有一种奇异的特征，一种孩子似的疯狂(《两个时代》，1974，图 991)。荷兰诗人兼画家卢赛伯特(1924 年生)是“哥布阿”集团的另一位成员，他用民间故事和传说以及儿童艺术的含意，探索一种幻想的人物造型，往往充满了十分惬意的幽默。

在所有“哥布阿”集团的画家们中间，也许阿佩尔要除外，约恩代表着反对具体艺术的秩序和和谐原则的最极端，阿佩尔通过描绘清晰的面部和人物，建立一定的控制力，而约恩的画，一眼看上去使人就感到拉斯金给惠斯勒所冠的名号的影响——一瓶颜料摔在公众的脸上。约恩所用的大部分颜料，是未加稀释的原色及黑色、白色和绿色，他以不受拘束的狂乱，用颜色涂抹、挥洒和滴注。但是，建立在线条大幅度摇摆运动中的控制力，色形的不对



图 991 阿佩尔 《两个时人》 1974
127×101.6 厘米 塞缪尔和埃塞尔·罗思藏



图 990 阿佩尔 《桑德伯格肖像》 1956
130×81 厘米 波士顿，美术博物馆，
汤普金斯藏

称均衡，却仍然足以混乱中带来一定程度的秩序，同时又不减少抽象表现的爆发性狂乱（图992，彩图224）。与此相比，阿列钦斯基则以源出微观世界有机体的秩序感，运用了紧密交织要素的总体结构，这些在他1950年代的较早期的作品中表现得格外明显（《蚂蚁山》，1954，图993）。1960年代他的绘画更趋于松散、在形状上理接近约恩，尽管色彩更灰，却愈发使人联想到明确的人物造型。自从1965年以来，阿列钦斯基已愈来愈卷入到怪诞的人物造型类型中去，其中有小鱼状的形式浮游在含糊的空间之中。说得更恰当一点，他的色彩和图案是流畅的，而不是戏剧性的。那幅《石榴红色的忧郁》（1973，图994），显示出从1950年代和1960年代初的组织严密的总体结构所发生的极大变化。



图992　约恩　《绿色的芭蕾舞》　1960
144. 8×200厘米
纽约　所罗门·R·古根海姆博物馆藏

现代艺术的国际主义，由二十世纪的冰岛绘画和雕塑戏剧性地表明出来。九世纪的时候，从挪威迁移来的异教徒头子和信基督教的爱尔兰人居住在冰岛。他们具有伟大的文学传统，但除掉中世纪的手抄彩画、民间艺术和十八、十九世纪的一些肖像以外，他们在视觉艺术方面没有什么伟大记录。不过，在二十世纪，这个小国家已发展了绘画和雕塑方面的高度复杂传统，反映出二十世纪欧洲和最近美国艺术的许多趋向。

埃纳·琼森（Einar Jónsson），1874—1954）是位前辈雕塑家，他制作过大量象征性

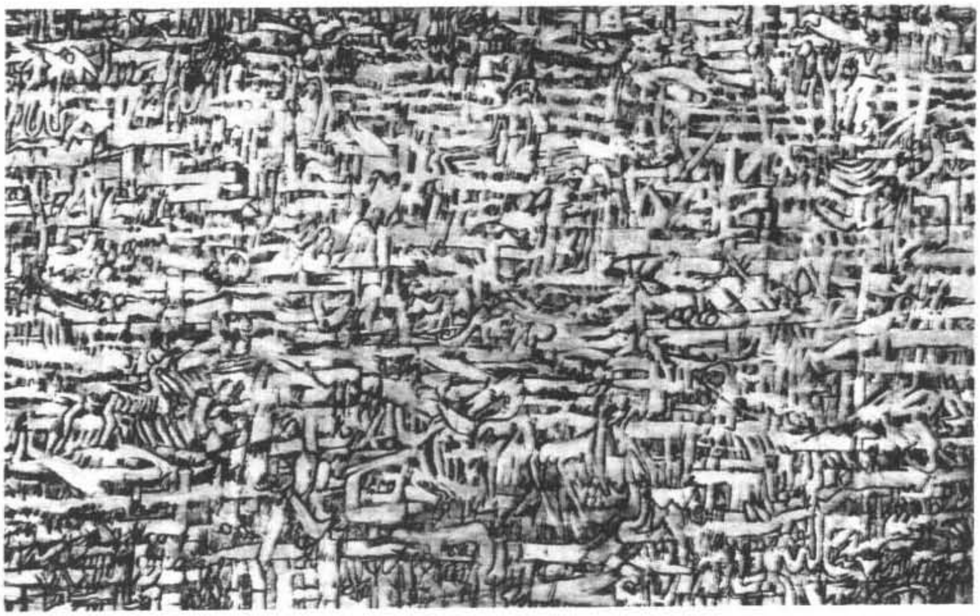


图993　阿列钦斯基　《蚂蚁山》　1954　151×238. 5厘米　纽约　所罗门·R·古根海姆基金会藏

雕塑作品，部分是出自罗丹，并利用了许多古老的冰岛文学的神话。像埃斯格里莫·琼森（Asgrimur Jonsson，1876—1958）那样的画家们，则画了一些受塞尚影响的风景画形式，而琼·斯台方森（Jon stefansson，1881—1962），坚持了与蒙克有关的传统。克加伐尔（Jóhannes S. Kjarval，1885—1972）在许多方面，则是较老的画家们中间最迷人的一位。他把准确详细的冰岛陆地与熔岩习作，变换为"实体绘画"的形式，而且在这术语产生之前，他就这么做了。克加伐尔还运用了范围广阔的幻想，即从十九世纪的象征主义到对超现实主义的个人解释（《幻想》，1940，彩图 225）。在活着的画家中，斯库拉森（Thorvaldur Skùlason，1906 年生）或许是长者。他从人物造型的立体主义，转向了抽象，这种抽象依然保存着立体主义形式（《构图》，1962，彩图 226）。1960 年代后期，约亨尼森（Jòhannes Jòhannesson，1921 年生）正在画独特的抽象图案，而且具有



图 994　阿列钦斯基　《石榴红色的忧郁》　1937
167. 6×153. 7 厘米　纽约　马里恩·莱佛伯瑞伯奇收藏

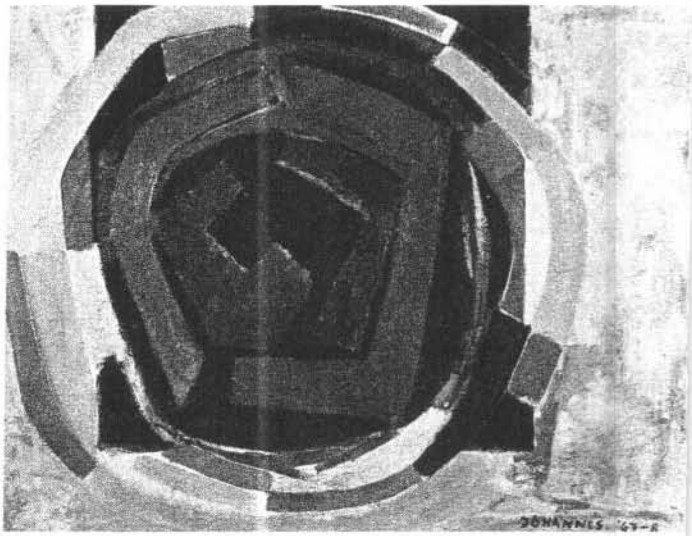


图 995　约亨尼森《赋格曲》，1967—68
74. 9×94. 9 厘米　雷克雅米克　冰岛国家美术馆藏

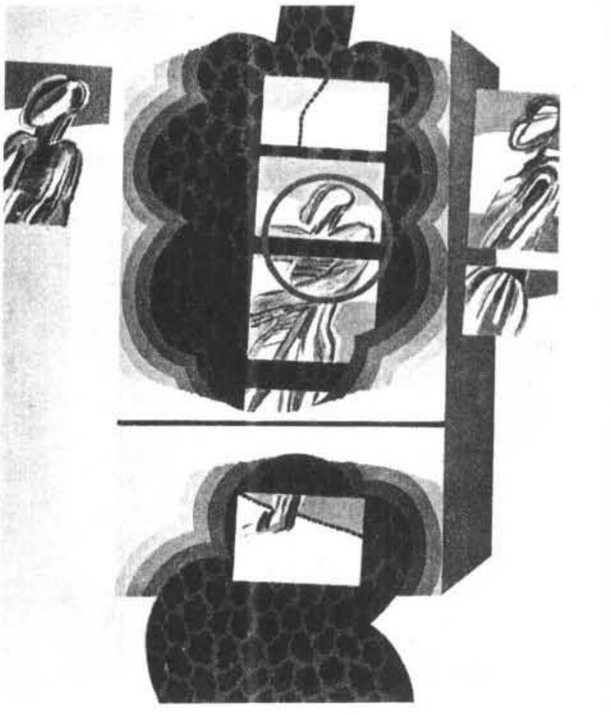


图 996　哈康纳森　《帕尔斯蒂曼》　1968
149. 9×115. 6 厘米　雷克雅米克，冰岛国家美术馆藏

拖笔质感的强烈感觉(《赋格曲》,1967—1968,图 995)。较年轻的艺术家们,象哈康纳森(Einar Hákonarson, 1945 年生),则在追随欧州和美国在视觉幻觉或概念主义方面的新实验(《帕尔斯蒂曼》,1968,图 996)。

另外一批冰岛画家,定居在纽约或巴黎,并在那儿获得了声誉。其中著名的有特莱格瓦多蒂尔(Nina Tryggvadottir, 1913—1968)和鲁依萨·玛希亚斯多蒂尔(Louisa Matthiasdottir, 1917 年生)。特莱格瓦多蒂尔是冰岛最有才华的抽象画家之一。居住纽约的马希亚斯多蒂尔,画的是一种优美的抒情风景形式,且常常利用冰岛的风情。

德国、波兰、西班牙、以色列

1950 年代和 1960 年代,全世界各地的独立艺术家们,探索了表现主义人物造型的不同方面。他们的动机主要是反对抽象表现主义,但是,他们的成果则是五花八门,如果免强要分类的话,那也是很困难的。在德国,安特斯(Horst Antes, 1936 年生)创造出粗糙的、笨重的、原始的人物形象,其渊源是贝克曼的作品。厄尔兹(Richard Oelze, 1900 年生)创造了浪漫·象征主义的风景画,画里充满了空气感,令人厌恶的幽灵们居住其中(图 997)。波兰产生了一批人物造型或半人物造型的艺术家,他们用实体绘画的高厚涂法(high impasto)作画,简·莱本斯坦因(Jan Lebenstein, 1930 年生)是其中最有趣的一位画家。在西班牙,有西班牙人索拉(Antonio Saura),他是一位人物造型、表现主义画家,虽然他大多数作品以单色画为特征,但他还是与阿佩尔有密切的关系。起初,索拉是超现实主义者,后来便走向过分夸张的人头和人物绘画,那些人物的悲剧表情,具有明确的社会现实主义含意(《庄严的耶稣受难》,1963,图 998)。性格迥然而异的西班牙人阿罗约(Eduardo Arroyo, 1931 年生),和马格里特的超现实主义以及象艺术家罗森奎斯特(James Rosenquist)扩大细部的波普绘画,在特征上不乏共同之处(《滑铁卢的九个明天》,1965,图 999)。1970 年代,传统的具象绘画在世界各地得到了相同的恢复。西班牙艺术家加尔西亚(Antonio Lopez Garcia, 1936 年生),是一位有影响的人物。他作画不加夸张,但他运用几分产



图 997
厄尔兹
《在教堂里》 1949—1954
80×100 厘米 私人藏

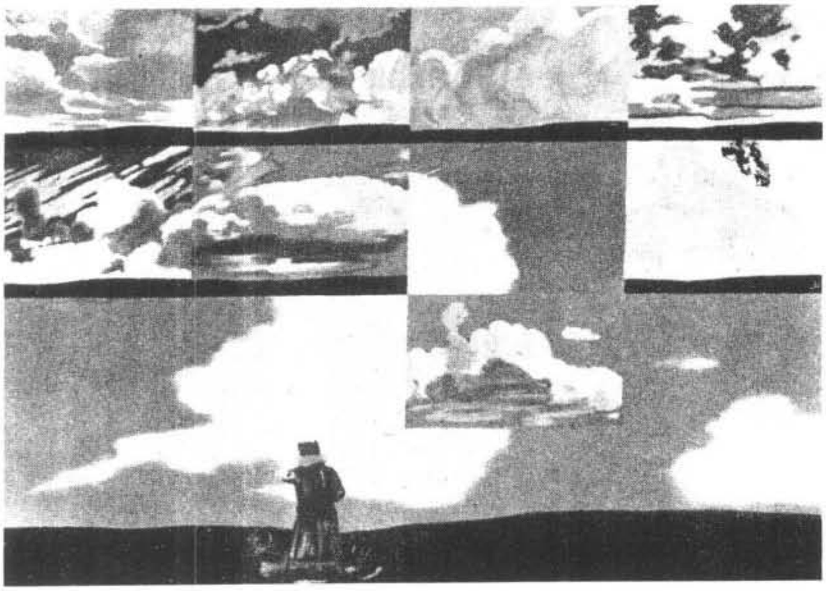


图 999
阿罗约
《滑铁卢的九个明天》 1965
巴黎
安德雷·肖勒美术馆藏



图 1000 加尔西亚《安东尼奥·洛佩斯·托里斯》
1971—73 纸上铅笔画 81.9×74.3厘米
伦敦 马尔巴勒美术有限公司藏

生某种空气感的手法，和一块色调柔和的灰色调色板，创造出一种给人印象极深的情绪（《安东尼奥·洛佩斯·托里斯》，1971—1963，图 1000）。

以色列艺术家阿利卡（Avigdor Arikha，1929 年生），在风格上和加尔西亚还是有些联系的，但他主要是一位静物和风俗画家。他有很省事的隔离物体的才能，不禁使人回忆起莫兰迪（《凉廊露台》，1975，图 1001）。

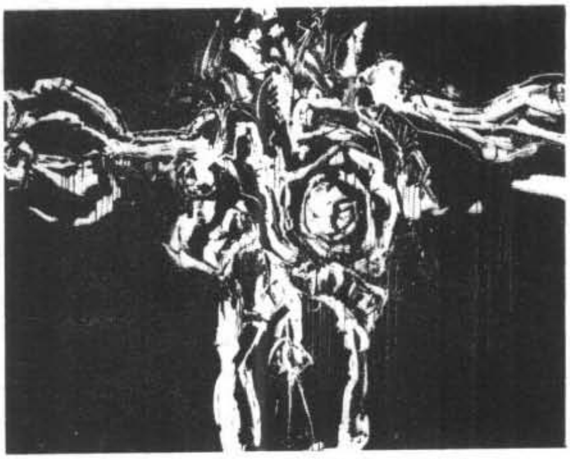


图 998 索拉 《庄严的耶稣受难》 1963
195×245 厘米 巴黎 斯塔德勒美术馆藏

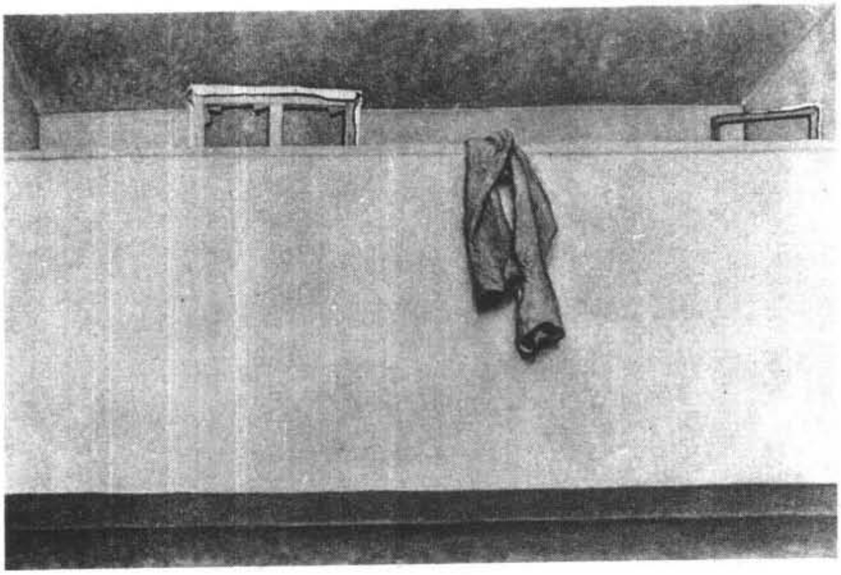


图 1001
阿利卡
《凉廊露台》 1975
130×195 厘米
纽约 马尔巴勒美术馆藏

美 国

在 1950 年代，美国的批评家们面临着不可抗拒的抽象表现主义绘画的潮流，他们常常断言，艺术要回返到人物或某种具象的形式。1959 年，纽约的现代艺术博物馆举行了大型展览会，题名为“人类的新形象”，这个展览会通盘考察了欧洲和美国人物绘画、雕塑的流行状况。有趣的是，孔宁在这里成了一位最使人难忘的美国人物画家，他那些作于 1950 年和 1954 年之间的妇女系列画（见图 891），是这次展览的杰出作品。在 1950 年代后期，孔宁主要转向抽象表现主义绘画，但在 1960 年代，他有很长一段时间几乎很少作画，在这之后，他便再次回到人物造型的绘画。加利福尼亚州的旧金山湾地区有一群画家，他们在加利福尼亚美术学校学习或任教（蒂尔和罗期科于 1940 年代后期曾在此任教）。这群画家开始用抽象表现主义的画笔绘画，并研究环境中的人物，他们就是帕克（David Park，1911—1960）、比肖夫（Elmer Bischoff，1916 年生）和迪本科恩（Richard Diebenkorn，1922 年生）。虽然他们的路子互有关联，而且主题相似（人物是成组的。看起来却是孤立在屋子或风景里的），但是，当迪本科恩在创造一种静谧和孤立的情绪时（《在大屋子里的男人和女人》，1957，图 1002），帕克在主张不受人物约束的笔触质感，比肖夫则主要卷到浪漫的巴洛克式的空间和运动感中去。1955 年以前，迪本科恩用稀疏的大色块抽象地绘画，仔细地使他们在矩形平面中形成结构，主要用的还是马蒂斯的手法。也许他后来的人物造型绘画，其抽象和多色的和谐具有更大的意义，超过了他所采用的晦涩的人类关系的暗示。在近来的作品中，迪本科恩实际上回复到一种抛弃人物的抽象建筑风景画上来（《海洋公园 79 号》，1975，图 1003）。

有些美国人物造型画家，探求了激烈的表现主义途径，包括变形的、支离破碎的、或怪异的人物，勒布朗（Rico Lebrun，1990—1964）便是这样一位画家。简·牟勒（Jan Muller，1922—1958）与他们有联系，但又有点儿不同，直到 1941 年，他才来到美国，虽然在艺术学生同盟（Art Students League）进行过学习，然而他那奇特的、梦幻的绘画，似乎属于德国表现主义，甚至属于德国中世纪绘

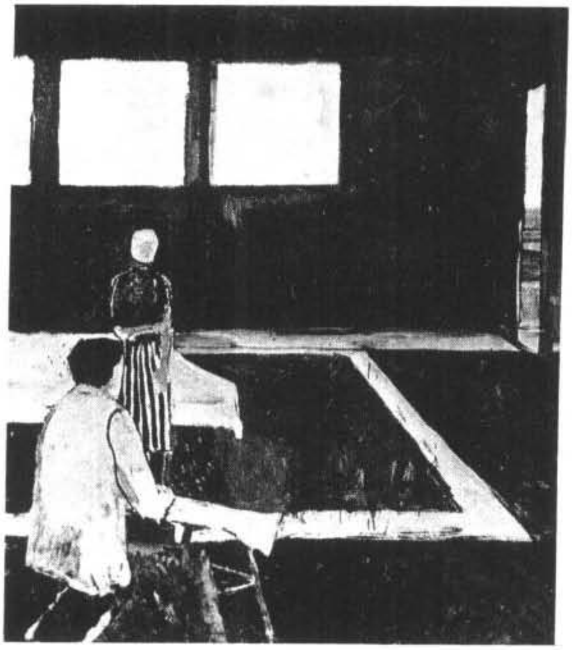


图 1002 迪本科恩 《在大屋子里的男人和女人》 1957 180×158.8厘米 华盛顿 赫什霍恩博物馆和雕塑公园，史密森尼安学院藏

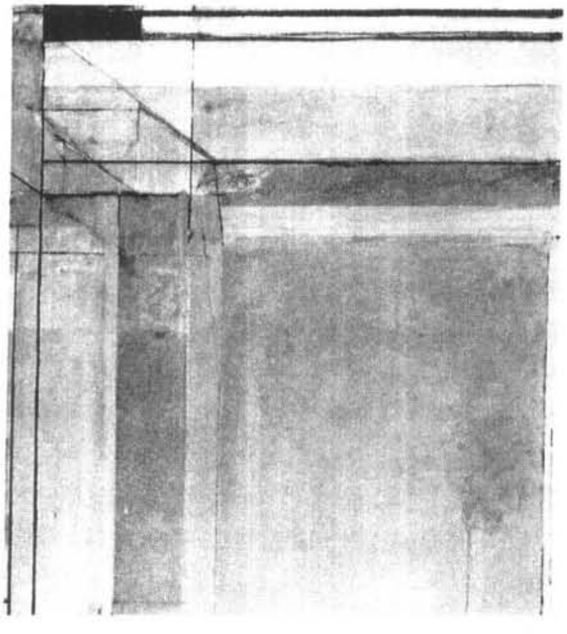


图 1003 迪本科恩 《海洋公园 79 号》 1975 236×205.7厘米 纽约 马尔巴勒美术馆藏

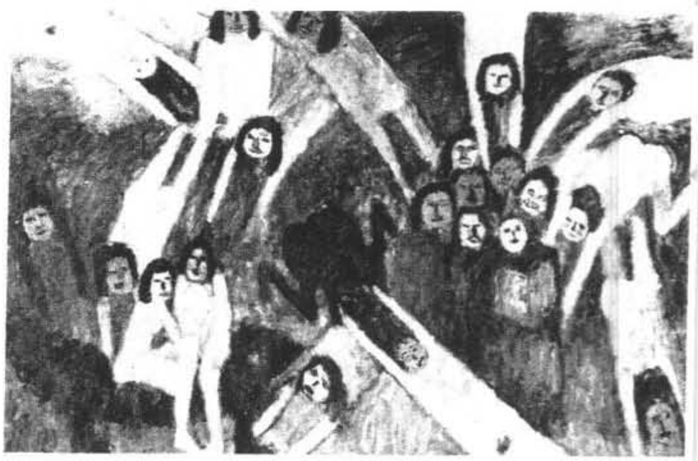


图 1004 简·牟勒 《圣·安东尼的诱惑》 1957 203×307厘米 纽约 简·马勒夫人藏

画的较古老传统（《圣·安东尼的诱惑》，1957，图 1004）。

拉丁美洲

在拉丁美洲，表现主义的人物造型在特征上尤其突出，有时，这种特征被推向令人厌恶的地步。维加（Jorge de la Vega，1930 年生，阿根廷人）创造了一些我们时代最可憎的怪物，但它们以自己的方式给人以乐趣。他结合笔法绘画，来组合日常的拼贴要素，以构成那些形象，从而暗示了更早的表现主义和当代波普艺术的一些方面。诺埃（Luis Felipe Noe，1933 年生，阿根廷人）也受到达达主义和波普艺术的影响，不过，他是为表现主义的目的才去探索的。《神授的能力》（1963，图 1006）和恩索的《由面具包围着的艺术家肖像》 （见图 295），有一种有趣的密切关系。诺埃还用上了绞链组合成门扇的三联画或多联画的形式，进行多样绘画的试验，因而赋予了造型画布（shaped canvas）的主题以一种有个人特色的变化。贝尔尼（Antonio Berni，1905 年生）是一位比较年长的阿根廷人，他在许多方面都最具有当代精神。一直



图 1006　诺埃　《神授的能力》　1963
布面拼贴　276.2×194.9 厘米
纽约　所罗门·R·古根海姆博物馆
夏尔·S·加莱夫妇赠



到 1960 年代，在还是一位巴黎式的超现实主义者和社会现实主义者。自那以后，他用杂志、真实物体和怪诞的绘画人物，摘剪辑拼贴，完成了表现主义和波普艺术的结合。尽管贝尔尼使用了波普艺术的技法，但仍继续卷入到社会问题的分析和批评中去（图 1007）。

波特罗（Fernando Botero，1932 年生，哥伦比亚）比较接近世纪初的魔幻现实主义，他把过去大师们画的肖像或当代拉丁美洲资产阶级家庭的形象，改变为十分夸张、令人讨厌的人体模型，由于描绘精细，因而赋予它们一种使人吃惊和恐怖的真实性（《家庭肖像》，1974，图 1008）。

当我们简略回顾拉丁美洲的人物造型梦幻画家时，我们不要忘记那些年纪稍大或比较有建树的大师们，即使他们当中有些人和巴黎、纽约艺术界的关系要深于和本国的关系，也应刻提一提。塔玛约（Rufino Tamayo，1898 年生）在巴黎和法国住过，可现在他的大部分时光都在墨西哥城的家乡度过的。他总是用丰富的红色和赭色画宁静的、庄重的人物，那颜色使人联想到他们的前哥伦比亚祖先（图 1009）。他将这些人物与抽象的地形风景结合起来。这风景使人物带上了考古发掘物的某种特征。塔玛约 1960 年代后期和 1970 年代的华美绘画，有一种结合浓烈色彩的普遍增加的空气感。他的主题，大都是抽象的人物造型，往往有一种接近克利的梦幻感觉，但人物造型已转化成了墨西哥的格调。《杜布菲肖像》（1972，图 1010）是他最近的作品，没有特征，却能引起人们兴趣，它把这位艺术家装在抽象的前哥伦比亚式的框子里。

西盖罗斯由于参加政治活动而进了监狱，期满释放以后，他以不衰的精力继续画画，直到1974年与世长辞。他在《花》(1962年)的消极主题中，滴注了精力和狂热性的特征，暗

图 1007　贝尔尼　《伟大的幻觉》　1962　私人藏



图 1008　波特罗　《家庭肖像》　1974
237.5×195.6 厘米　托尼和马丁·索斯诺夫藏

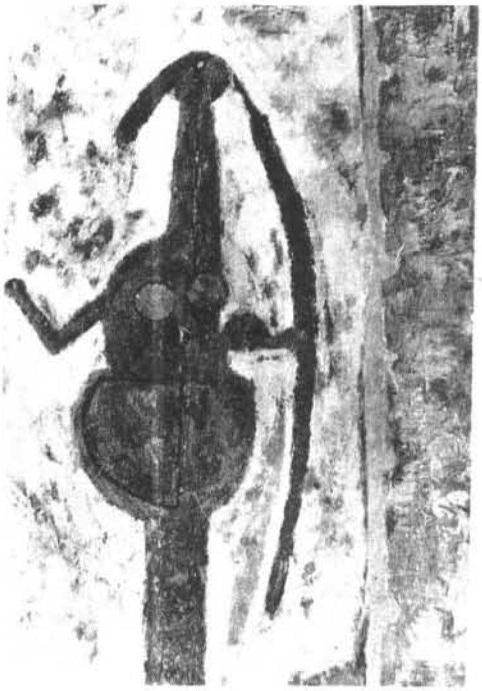


图 1009　塔玛约　《灰色的女人》　1959
194.9×129.5 厘米
纽约　所罗门·R·古根海姆博物馆藏

示了艺术家无畏的精神。他还为墨西哥城帕尔盖·德·拉玛(Parque de Lama)疗养院搞了一项巨型、复杂的壁画工程。那几块壁画板，每块重约一吨，他用各种手段在上面进行造型、雕刻和绘画。

1940 年代初，埃肖朗（Matta Echaurren）在纽约举行了多次引人注目的展览以后，用几年的时间，探索了与科幻小说和外层空间有关的主题（《难以想象》，1957)。后来，他将这些严格的、戏剧化的线描和早期作品的强烈变化、发光的色彩结合起来（图 1011)。

从 1930 年代末期以来，拉姆（Wifredo Lam，1902 年生于古巴）就住在巴黎，不过，战争年代是在美国度过的。他是后来皈依超现实主义的最早发起人之一。他应该大大感激毕加索的超现实主义绘画和雕塑。



图 1010　塔玛约　《杜布菲肖像》　1972
80.3×100 厘米　纽约　波尔斯美术馆藏

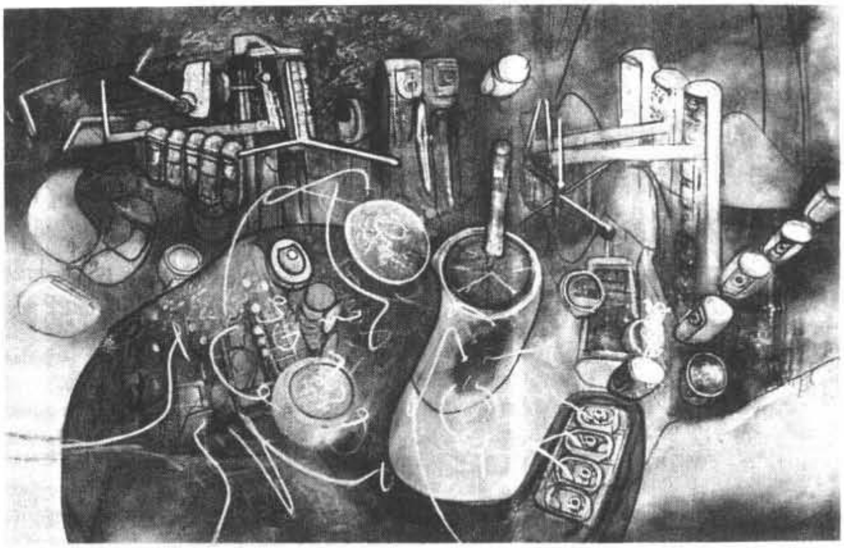


图 1011
埃肖朗
《单调的诗句》 1963
198. 8×309. 9厘米
巴黎
丹尼尔·哥尔迪埃美术馆藏

抽象绘画

巴黎画派

在第二次世界大战结束后的十年里，各种自由抽象或几何抽象的形式，统治着欧洲和美国的绘画，虽然前面也提到，杜布菲和贾科梅蒂在发展梦幻的人物造型中，对它注入新的动力。过去大师们的不断活动，随着莱歇、夏加尔、恩斯特、马宋、毕卡比亚、赫里昂等人(包括杜桑，他在 1945 年之后，经常来往于巴黎和纽约之间)从美国的返回，使巴黎画派得到充实。

第一个自称为“法国传统的年轻画家”(Young Painters in the French Tradition)的画家集团，用它的纲领赢得了人们的注意。在德国占领期间，他们于 1941 年以这个名称集体举办了展览。这些人就是巴赞 (Jean Bazaine，1904—1975)、马内西埃 (Alfred Manessier，1911年生)、比利时人居斯塔夫·辛吉 (Gustave Singier，1909 年生)、莫阿尔 (Jean Le Moal，1909 年生) 和拉匹克 (Charles Lapicque，1898 年生)。他们大多数人都曾从师于比西埃尔 (Roger Bissiére，1888—1964)，这个人受过克利影响，多年默默地工作和教学，影响了一代较年轻的画家，但他本人直到生命的暮年，才得到人们承认。比西埃尔运用过一种铺满画面的线图案，一般是矩形图案，在创造颤动的、色彩鲜明的画面时，使用了印象主义的色点 (图 1012)。

比西埃尔的追随者们对各种风格进行过实践，但他们具有共同特点，即抒情色彩和自由但有节制的结构，类似于野兽派的风景画。巴赞使用的是带方向性的力线 (lines of forces)，其根源是分析立体主义，并结合了有色调的底子，底子上满是丰富而柔和的色彩 (图 1013)。巴赞一直到 1975 年逝世以前，都在不断地用这种同样抒情而有结构的手法作画，给人以深刻的印象（《穿过黎明》，1974 彩图 277)。另一方面，马内西埃运用了自由几何形式和不规则的、流动的形状，他把这些形状组织在平涂色块的清晰图案之中。整个集团，显

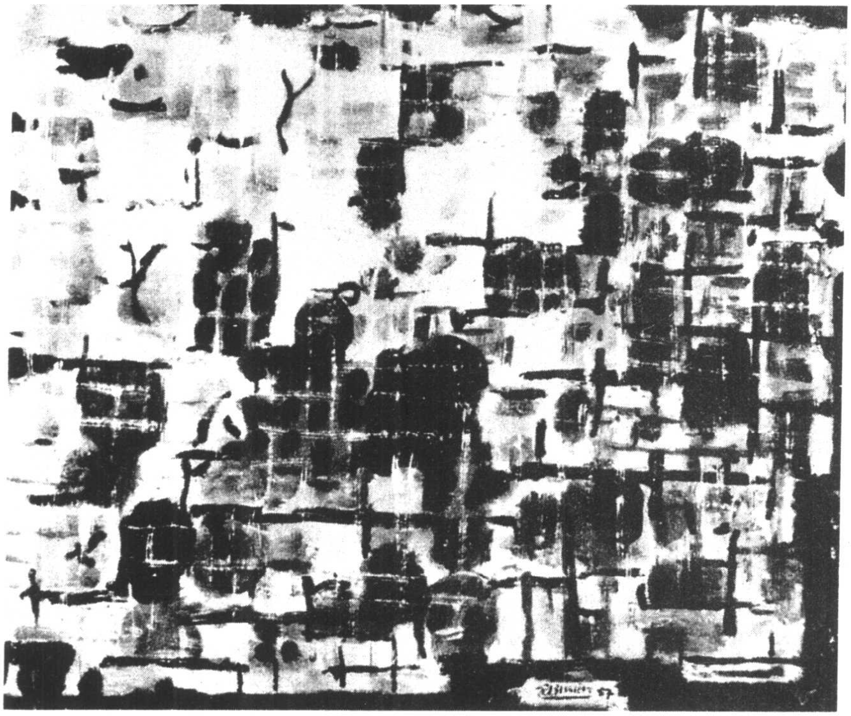


图 1012
比西埃尔
《构图 331》 1957
45.7×54.6 厘米
德国 威斯巴登·奥托·
亨克尔藏

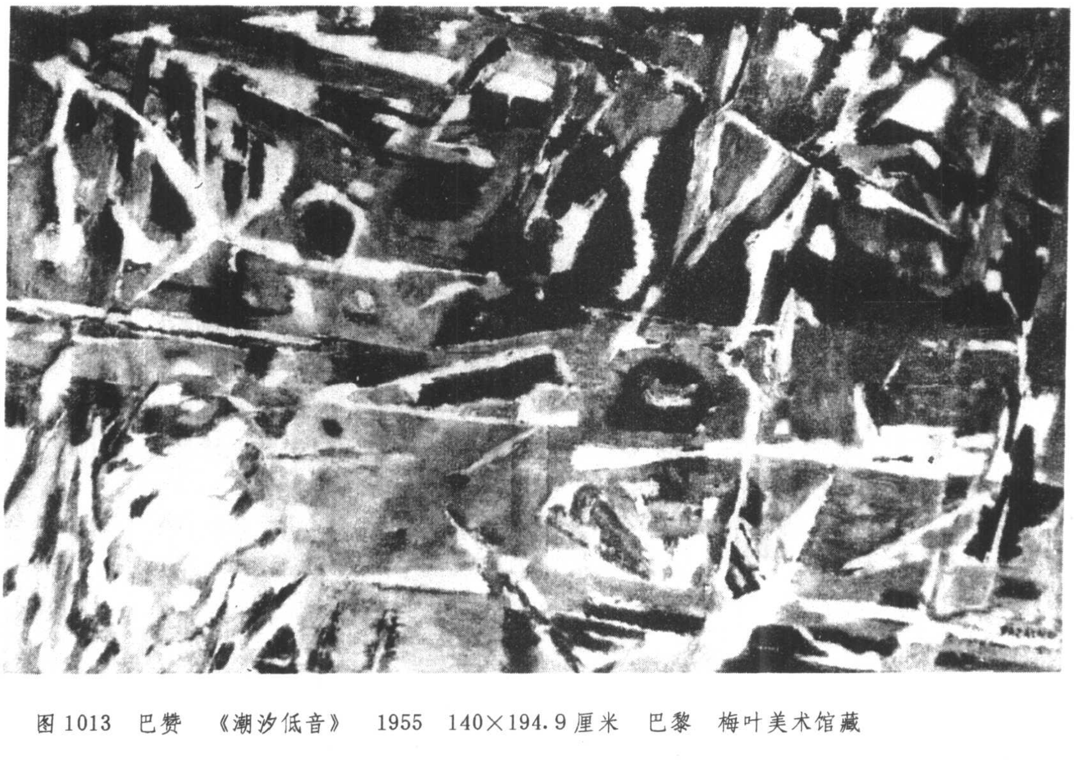


图 1013 巴赞 《潮汐低音》 1955 140×194.9 厘米 巴黎 梅叶美术馆藏

示了从印象主义到野兽派和立体主义的法国传统，人们甚至把它归类于抽象印象主义。与之有关的还有其他几位艺术家，诸如苏联人兰斯科依（André Lanskoy，1920年生）、波利亚柯夫（Serge Poliakoff，1906—1969）和尼古拉斯·德·斯塔耳（Nicoles de Stael，1941—1955），他们构成了1945年以后巴黎画派中绘画的主要新方向。

1930年代，兰斯科依通过他对克利和康定斯基的研究，达到了抽象，尽管他直到1941年都没有使自己从对象中解放出来，他那色彩鲜艳、结构严谨的绘画（在某种程度上使人联想起分析立体主义）是有其根源的，这便是他对自然风景的仔细观察和热爱（野兽派的情形亦是如此）。他的画，还在鲜明、和谐的色彩中，体现了美感的快慰（《到阿尔的航行》，1953，图1014）。

波利亚柯夫是以大块的、大胆的，但不强烈的色彩绘画，表面质感粗糙、无光泽，产生出粗野、原始力量的效果（《构图》，1950，图1015）。

德·斯塔耳生在俄国，在比利时长大，曾在那儿的皇家美术学院上学。1940年代，他正在进行抽象绘画，他那幅《构图》（1948）就是抽象的，但是，随着他作品的发展，便愈来愈关心起自然与抽象之间的问题来。他似乎日益不满他自己作品的非客观一面，渴望找到一些解决办法，能在保持抽象形式的同时表明主题（彩图228）。他以多种风格在风景、静物和人物画中进行试验，有些画有空气感和神秘感，有些则简化为平涂的色彩大平面，上面添了几个有对比的色点加以强调。在他生命的最后一年里，开始画十分写实的船、鸟和海景。那稀薄、苍白的色彩，有点类似于马尔凯后来的风景画。1955年，斯塔耳自杀身亡，因为他走进了死胡同，又似乎找不到出路（正像杰克逊·波洛克的情形一样）。

布兰姆·凡·维尔德（Bram van Velde，1895年生于荷兰），是最孤立的、最有影响力的不定形画家之一。他通常用大头和凝视着的、睁得很大的眼睛的形式，来表现主题的含意，这种形式在他的作品中，一直持续到1960年代。不过，这种形式的意义小于他对自由抽象色形的使用，他在那些色形上点缀了滴色（dripping paint）的图案。凡·维尔德也许是最接近美国行动绘画的欧洲艺术家，尤其接近他的同事——荷兰人孔宁。他在那些美国人和"哥布阿"集团之间，不知不觉地提供了一种联系。1970年代，凡·维尔德在欧洲舞台上依然是最有趣的抽象画家之一。他最近的作品，在使用骚乱的色彩方面，显示出不断增加的丰富性，他把色彩组织在暗示波涛的形式之中（图1016）。

在1940年代和1950年代，尽管巴黎的抒情或抽象印象主义的自由抽象风行一时，但是其他致力于表现主义笔法的艺术家正在出现，这些人包括哈同（Hans Hartung）、施奈德尔（Gérard Schneider）、苏拉奇（Pierre Soulages）和马修（Georges Mathieu），他们组成了一个集团，他们所强调的直接、直觉和自发的特点，与美国抽象表现主义者等量齐观。对于这些人以及那些以竭然不同的手法追求自

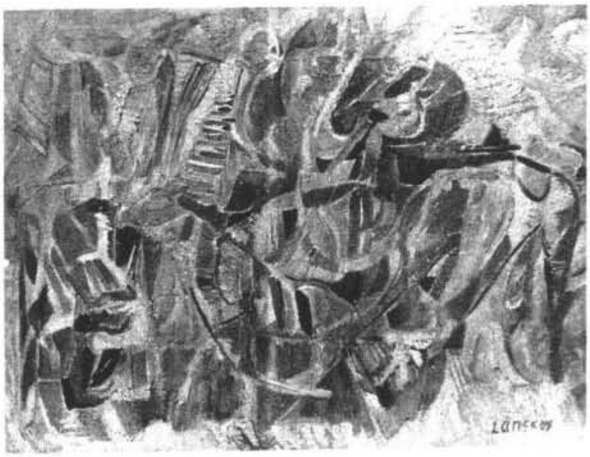


图1014 兰斯科依 《到阿尔的航行》 1953
97.5×130.5厘米
纽约 所罗门·R·古根海姆博物馆藏

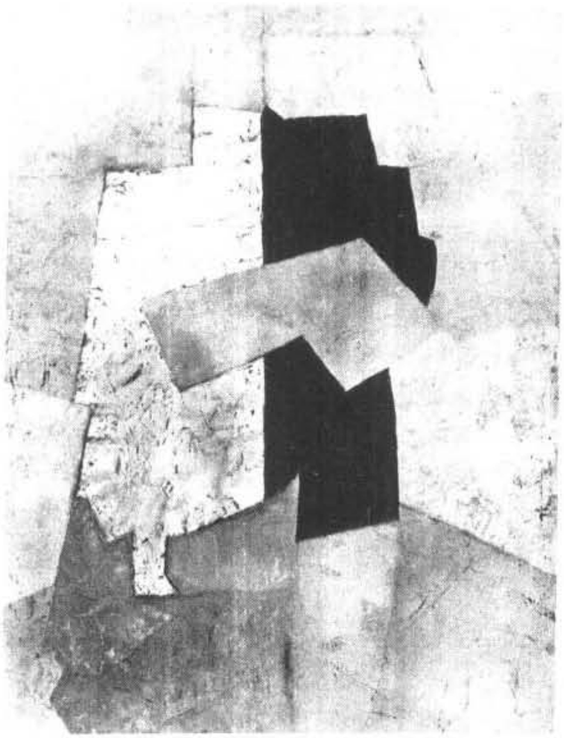


图 1015　波利亚柯夫　《构图》　1950
木头上油彩　130.5×92.2 厘米
纽约　所罗门·R·古根海姆博物馆藏



图 1016　凡·维尔德　《构图》　1970
129.5×195.6 厘米　私人藏

由抽象的沃尔斯（Wols）、阿列钦斯基、凡·维尔德或约恩来说，不定形艺术（L′ art informel）或斑点主义（tachisme）这些术语已得到应用。

不定形艺术（“不定形”〔informel〕这个词是杜撰的），是法国评论家塔匹埃（Michel Tapié）自造的术语。由于这个术语被用在欧洲绘画中并传遍整个世界，因此它是一个极为广义的术语，大致与美国抽象表现主义，特别是行动绘画相同。在新表现形式的创造中，它代表着和立体主义以及几何抽象传统的分离。这种艺术是从战后法国一般的抽象装饰图案中出现的，它的出现，即使不在形式上，也在时间上与美国抽象表现主义的源渊一丝不差。对欧洲画家们来说，他们要从不可抗拒的立体主义传统逃脱出来，远比美国人困难。“不定形艺术”涉及直觉的、自发的和没有训练的艺术（但不可认为是与“正式的艺术”意义相反的“非正式艺术”）。塔匹埃还为这种艺术创造出另外一个术语，叫另外的艺术（un art autre），英文的意思是不同的艺术（another art）或试验性的艺术（way-out art），其本质是不带任何愿望也不受任何先入之见的控制，如几何式的或其它别的什么形式的支配，而进行创造。绘画以笔和空白的帆布开始，且可以任意发挥，因而便有各种其它种类产生：斑点主义（tachisme，是来自法文斑点 tache 一词，即用涂、染、点、滴等手法作画）；在自由装饰情况下的抒情抽象；笔法绘画（gesture painting，主张表现笔触）；抽象书法；实体绘画，主张绘画颜料用沙子、粘土或其它材料来加固；所有这些都是“不定形艺术”的不同表现形式。这个术语象抽象表现主义一样，含意过于广泛，又如此包罗万象，几乎失去意义。但这个术语有用的地方在于，它强调的是，有训练的、几何形的、成具体艺术等所有情况的对立面。

汉斯·哈同于1904年生在德国，也是在那儿受的教育，直到1935年才定居巴黎。1925年

他认识了康定斯基，他那独特的、易碎的和线条的风格，或许有某些方面和康定斯基的较早期抽象表现主义有关。早在1922年，哈同就以自由的抽象线描和水彩进行了试验，这就给那场争论增添了一个事实：是谁创建的抽象表现主义？在1930年代，他就立体主义和与米罗、马宋有关的抽象超现实主义，探索了个人的变体。他还用冈查列兹和超现实主义拼贴或装配的传统，搞了构成雕塑（constracted sculpture）。他所保持的主要兴趣，是敏感的、一般是脆弱的线条结构，这些结构衬托着精致的、鲜明的色彩渲染（washes of color）。在1940年代后期，他发展了他的成熟风格，即布满整个色场的自由线条主义，如《T-50绘画8》（1950）中所示。1960年代，他走向更加完全的色场绘画形式，其中光与影相互重叠，呈明暗对照的

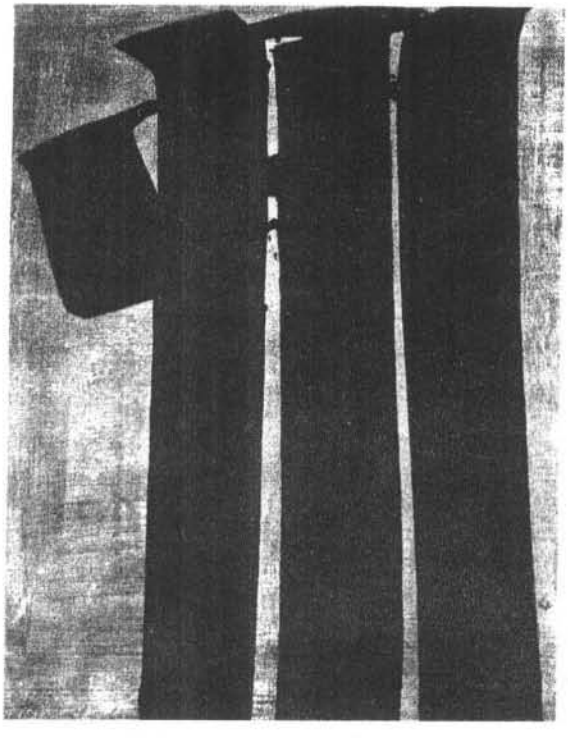


图1017　苏拉奇　《1970年4月8日》1970
130.8×97.2厘米　私人藏

效果，这些效果，几乎是来自后期伦勃朗（late Rembrandts）的抽象（彩图229）。1974年举行了哈同的七十寿辰庆祝会，同时在法国和纽约的大都会博物馆，举办了较重要的回顾展，这些展览表明，他最近的作品几乎没有什么变化。

施奈德尔（1896年生在瑞士）自1916年以来就住在巴黎。起初，他以一种具象的、但又是自由表现主义的色彩风格作画，已经在暗示他后来的抽象作品，然后他探索了几何抽象的形式。从1950年以来，他的绘画特征便是大幅面、扫动、旋转、厚重质感的颜料道子以及丰富而富有美感的色彩，而且往往在一种统一的色彩或黑色的底子上移动。

苏拉奇（1919年生于法国）于1938年第一次来到巴黎，但直到1946年才定居此地。他几乎立即开始画起了抽象和以树形习作为基础的结构。建筑感（architectural sense）和基调接近的色阶，是他抽象风格的特征（即那种物质感和厚重的结构，在这种结构之中，黑色像强有力的精灵，突出在前面），鉴于他的风格无疑受到过本国奥弗格奈（Auvevgne）地区罗曼式雕塑的启发，所以，奥弗格奈的史前石坊有可能给了他最初的灵感。苏拉奇始终如一地遵循柔和调色法的原则，他感到："手段愈有限，表现愈强烈"。这有限的手段，就是一些大笔触扫动的线条或色块，通常是黑色或深色，以厚涂法加厚，使用的工具是调色刀或粉刷匠的大刷子。苏拉奇在这种手段里，获得了一种力量和优雅的艺术，其特别值得注意的，不仅在于形式，而且在于统一画面的光，这种光既有穿透性又有包含性（彩图230）。在1970年代，他作品中的纪念性有所增加。最近的绘画，如《1970年4月8日》（图1017），体现出了建筑式的僵硬特点，还包含了一种优雅，这种优美有别于马瑟韦尔那类似哀歌的粗野力量（见彩图219）。

沃尔斯（A.O.沃尔夫冈·舒尔茨——A.O. Wolfgang Schulze；1913—1951）在1932

年以后，多数时间居住在法国，二次世界大战后，他发展了有些类似于福特里埃(Fautrier)的抽象风格。他还在厚重的中心体量上堆起颜料，这种体量不同于单色画的底子，明度上的不同更甚于色相上的不同。但画面满处都是强烈色彩闪光（flashes），造成一种放大了的生物学标本或半愈合伤口的效果（图 1018）。

赵无极（Zao-Wou-Ki，1920 年生于北京）是运用光、影交替效果的另一位艺术家，但那是一种更加抒情的、完全不同的效果。他通常运用一种控制总体的色彩，将色调加以无穷尽的变化，创造出一种浪漫的、有空气感的空间效果，而且在不停地变化和移动。无数微小的线条造型布满空间，使人联想到中国书法，并且往往就是发源于中国书法（图 1019）。在最近的绘画中，赵无极经常搞很大的幅面，保持了他基本的形象，但更加暗示了自然主义的风景画（彩图 231）。

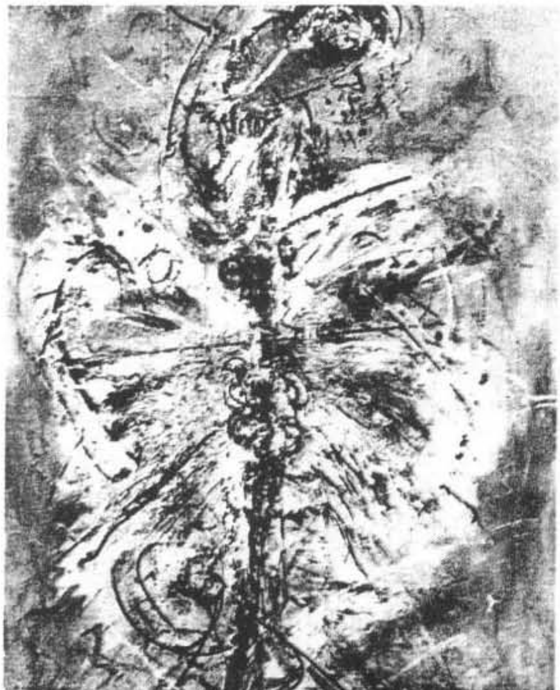


图 1018　沃尔斯《油》1949
亚历山大·依奥拉斯美术馆藏

人们把马修（Georges Mathieu，1921 年生）描写成不定形艺术的萨尔瓦多·达利(Salvador Dalí）。第二次世界大战以后，他走向书法风格，是从哈同那里得到了些什么东西。不过，马修的书法是由扫动的线条图案组成，以挥洒、冲动的姿势，直接从颜料管里挤出颜色，形成线条。对他来说，完成的速度是最基本的，因为直觉的自发性回过头来将导致普遍性。具有代表性的是，他依靠苦心推敲取自法国历史上的战斗或其它事件为标题。这符合他所主线的路线，他是用抽象手段作画的传统历史画家。他热爱表演和演出，有时他身穿盔甲，面对观众作画，并向画布发起进攻，好似画布是撒拉逊人（Saracen），他是罗兰德（Roland）！至于谁赢得战斗，他的批评家们往往会提出问题。必须认识到，马修和达利一样，尽管



图 1019　赵无极　《无题》　1965
397.5×367 厘米　纽约　私人藏

喜爱演出和奇谈怪论，但他是一位有实际能力的画家，是欧洲笔法绘画或行动绘画的主要代表者之一（彩图232）。

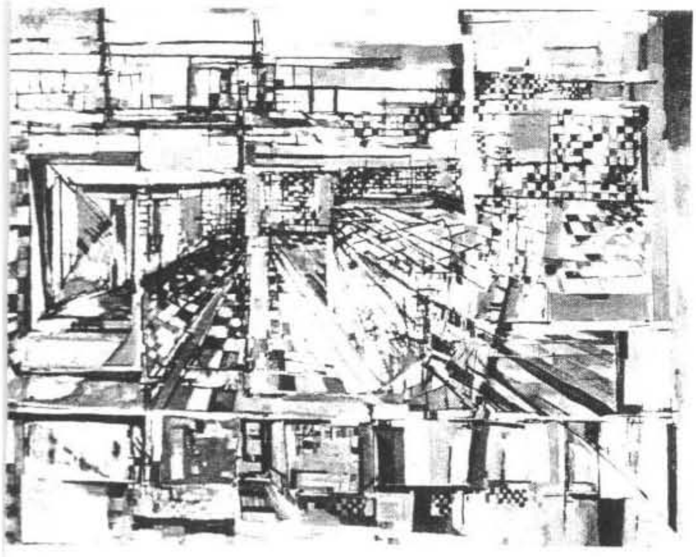


图1020　维艾拉·达·西尔娃　《看不见的流浪者》1951　132.1×167.6厘米　旧金山艺术博物馆　韦林顿·S·亨德森夫妇赠

维艾拉·达·西尔娃（Maria Elena Vieira da Silva，1908年生于里斯本）是一位难以归类的艺术家，但又是非常富于敏感的艺术家之一。从1940年代以来，她迷恋上了绘画中透视和非透视空间的相互穿插，完全以城市建筑的主题为蓝本进行创作。在《看不见的流浪者》（1951，图1020）中，文艺复兴式透视和立体主义格子网之间的摇摆不定地相互渗透，和毕加索的1920年代的综合立体主义绘画有关系。从这时起，她在保持僵硬的、矩形的和建筑式的结构同时，逐渐拉平了透视。从视平线上看到的城市景象，已变成从飞机上看的情景，随着人们愈升愈高，细部开始模糊起来，色彩便化为一般的色调。虽然她的基本语汇在1970年代中没有变化，然而她的抽象格子网带上了总体的特点（《回声》，1971，图1021）。欧洲和美国的一批较年轻的画家，也在探索这种总体

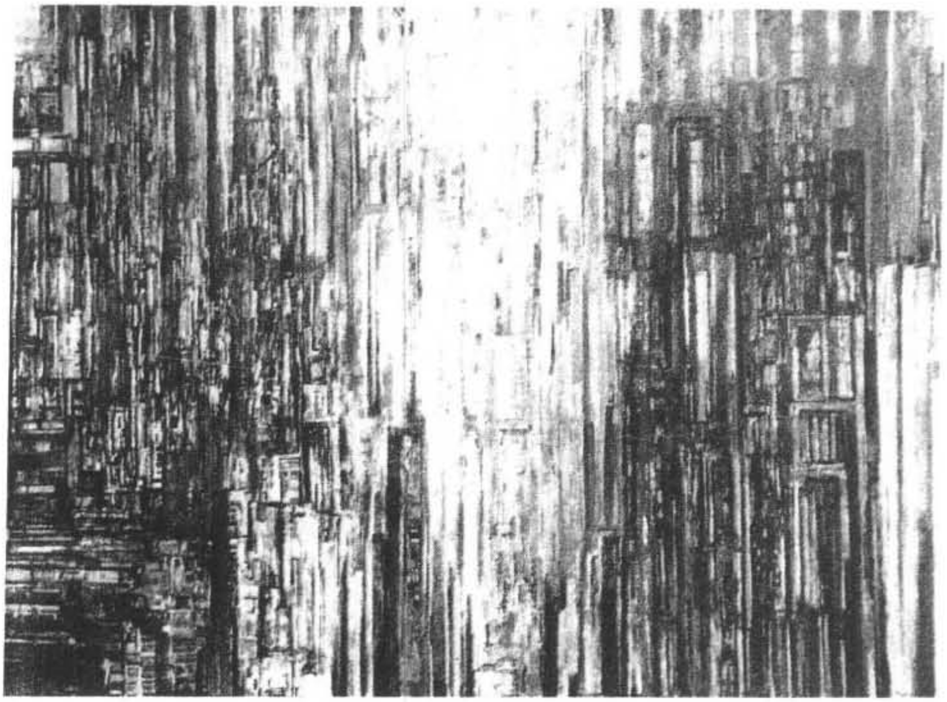


图1021
维艾拉·达、西尔娃
《回声》1971
97.2×130.5厘米
藏地不明

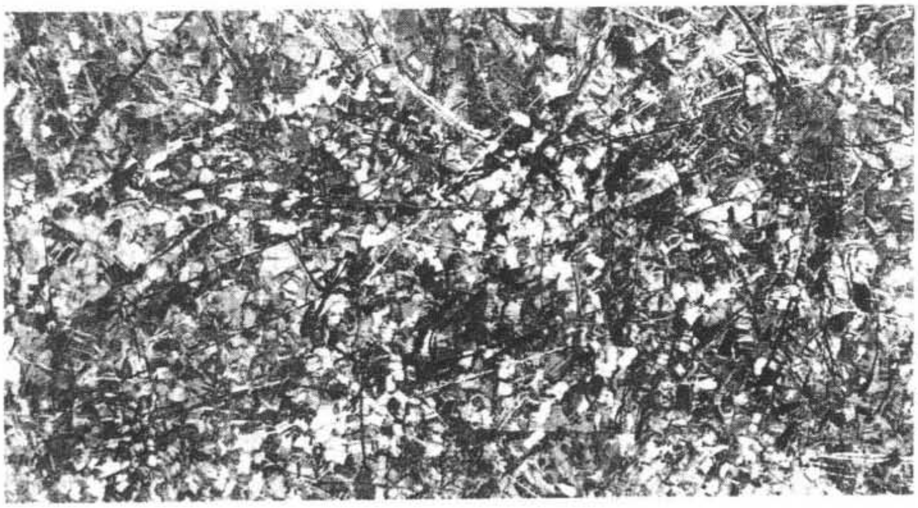


图 1022
里奥拜勒
《蓝色的夜》 1953
114×195 厘米
纽约 所罗门·R·
古根海姆博物馆藏

绘画的形式。

我们在这里要论述的艺术家里面可以补充上加拿大人波杜阿斯（Paul-Eail Borduas，1905—1960），和里奥拜勒（Jean-Paul Riopelle，1923 年生）。波杜阿斯是一位把法国的不定形艺术带到加拿大的重要画家。里奥拜勒从 1940 年代末以来住在巴黎，并和美国抽象表现主义者琼·米切尔（Joan Mitchell）结婚。他的绘画虽然最初源于波洛克，但本质上是一种受控制的偶然作法（controlled chance）、一种复杂的镶嵌画，是用许多带方向性的力线，把小的、规则的、宝石般色彩的笔触镶成一体（《蓝色的夜》，1953，图 1022）。

德　国

在德国，不定形艺术或自由抽象大都是较老一代的作品，因为纳粹统治时期，一代年轻的艺术家没有能够出头。在1950年代末和1960年代，德国的新艺术开始在新现实主义、波普艺术和光效应绘画的线索中得以形成。包梅斯特在第一次世界大战后，是用莱歇（Léger）手法作画的人物造型画家；随着二次世界大战和纳粹统治的结束，他转向了抽象超现实主义的形式，这种形式在很大程度上是出自米罗（Miro，见 [338] 页）。搞抒情自由抽象的其他德国领导人包括：维尔内尔（Theodore Werner，1886 年生），内伊（Ernst Wilhelm Nay，1902—1968）和文特（Fritz Winter，1905 年生）。维尔内尔以薄薄的渲染，别具一格地把发光的色彩涂满整个底子。然后在上面挥洒着自由的线条图案并使其漂浮着长长的有机形状，色彩是黑色或对比色，这又使人联想起米罗的手法。内伊把明朗的色彩，以交响乐的手法在画布上组合色彩关系和整体效果，音乐式的效果十分明显，虽然那也许是约翰·斯特劳斯，而不是理查德的音乐（图 1023）。文特已从较早期的风格，转变成规则的、松散的、矩形色形的排列，其色彩柔和而富有诗意，形成一种神秘的建筑式的正立面，填满整个画布面积（图 1024）；而他较早期的风格，是半几何形的结构，在明亮而富有色调的底子上。

另一位较老的德国画家是比西尔（Julius Bissier，1893—1965），他的风格与气质很不同于刚刚论述过的那些画家。比西尔是和 1920 年代的新客观现实派（new objectivity）联系在一起的，他的大部分较早期的作品都毁于 1930 年代。二次世界大战后，他进入了新的小幅绘画阶段，那些水粉画或蛋彩画优美之极，令人难以忘怀，极为微妙的书法使其更加出色。有时，

他插入一些好似出自儿童手笔的建筑物线描或其它具象要素，表明了克利对他的影响。毫无疑问，比西尔保持了克利的精神，也许比任何其他战后时期的艺术家保持得更好（《MQ》，1959，图 1025）。

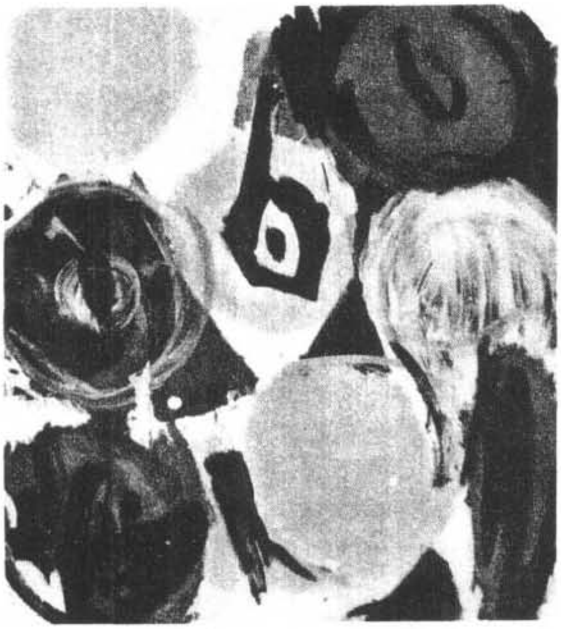


图 1023　内伊《天体运行轨道》　1963
161.9×140 厘米　纽约 M·克诺德勒公司藏

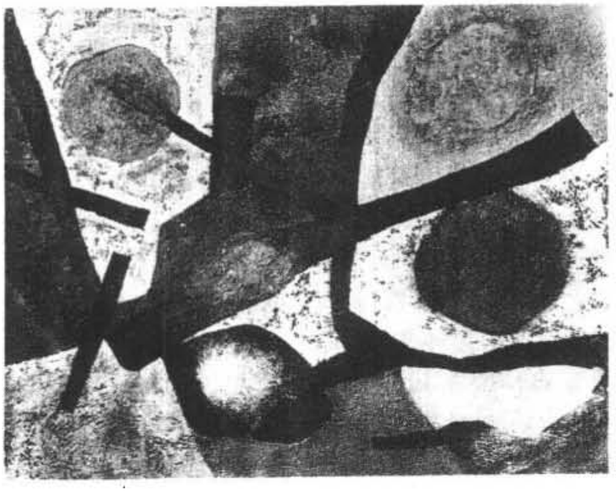


图 1024　文特　《三月》　1951
120×149.9 厘米
意大利　布雷沙　阿基利·卡韦利尼藏

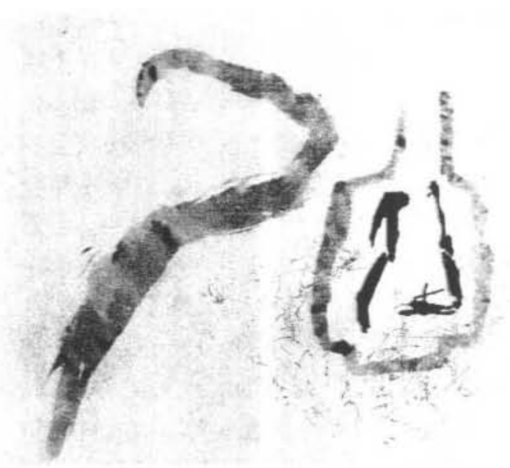


图 1025　比西尔　《MQ》　1959
水墨画，39.1×52.1 厘米　私人藏

意大利

在意大利，二次世界大战以后走向新艺术的最初行动，是 1947 年的“新艺术前线”(Fronte Nuovo delle Arti)的形成，它是由抽象主义者和比较年轻的现实主义者组成。成员有比罗利（Renato Birolli）、圣马索（Giuseppe Santomaso）、古图索、科波拉（Antonio Corpora）、法齐尼（Pericle Fazzini）、图尔卡托（Giulio Turcato）、弗兰基纳（Nino Franchina）、莫洛蒂（Ennio Morlotti）、埃米利奥·维多瓦（Emilio Vedova）、皮齐纳托(Giuseppe Pizzinato）和莱翁奇洛（Leoncillo）。这个集团仅仅延续到 1948 年，1952 年便由意大利的八画家（Otto Pittori Italiani）接替。意大利八画家是一个比较一致的不定形艺术抽象主义者团体，其成员是巴萨尔德拉（Afro Basaldella）、莫雷尼（Mattia Moreni）、圣马索、比罗利、科波拉、莫洛蒂、图尔卡托和维多瓦。评论家利奥奈洛·万徒里（Lionello Venturi）把他们的绘画描述为抽象兼具体（abstract-concrete）。一般说来，他们类似于更抒情的巴

黎画派抽象主义者。

马萨尔德拉（1912 年生）以阿弗罗这个名字区别于他哥哥——雕塑家米尔科（Mirko）。1950 年代，他创造了一种光和影的大气朦胧的世界、柔和、和谐的色彩与形状，处于不断变形的状态中。后来在 1960 年代的作品中，色彩和形状受到明显的限制，并且参差不齐，体现出了美国行动绘画的精神（《为了周年纪念日》，1955，图 1026）。比罗利（1906—1959）把类似的空气感的特点和生动的色彩结合起来，那效果，和他们的浪漫抒情主义相似。科波拉在 1950 年代将鲜明色彩的总体调子和抽象的线条造型加以结合，堆起或抓成厚厚的颜料表面。近来，他所强调的绘画真实，是一种抽象，但也是在物质上存在的物体。《甜美的人生》（La Dolce Vita，1964）是一个悬浮在蓝色底子上的紫、红色的矩形，这个矩形依次包含两个均衡的矩形，它们向生动多样小色形的神秘内部打开。作品即使不在实际习作技巧方面，也在对象的形象化方面，和福特里埃后来的作品有一定的联系。

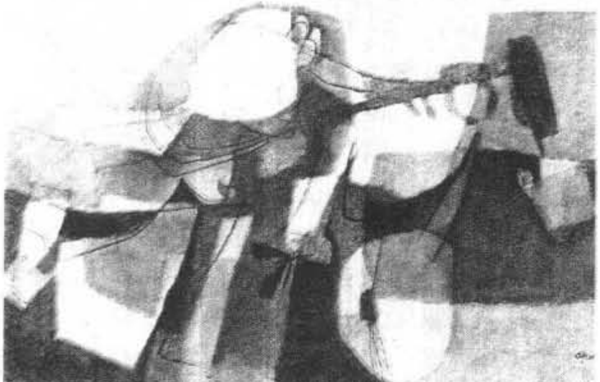


图 1026　马萨尔德拉《为了周年纪念日》1955　149.9×199.7 厘米　纽约　所罗门·R·古根海姆博物馆　小约瑟夫·普利策夫妇于 1958 年赠

这些艺术家虽然风格各异，然而可以把他们归类于国际性不定形艺术的抒情主义。而对年轻一代的战后意大利艺术产生真正影响的，是一些选择了其它道路的人。他们中有丰塔纳（Lucio Fontana）、卡波格罗西（Giuseppe Capogrossi）和布里（Alberto Burri）。丰塔纳（1899—1968）出生于阿根廷，在意大利受的教育。1947 年定居意大利，为所谓空间主义（spatialism）运动打下了基础。从那个时候起，他在绘画、雕塑和超越绘画、雕塑范围的作品里，遵循着空间主义的原则。事实上，这就是空间主义的纲领：使艺术摆脱过去的美学偏见，"抛弃艺术中对于已知形式的信仰，开始发展以时间和空间统一为基础的艺术"（《白色宣言》，布宜诺斯艾利斯，1946）。丰塔纳最初受业于雕塑，有个事实对他的信念起过作用，即绘画首先需要新的空间概念。

到 1949 年，艺术家们开始在画布上穿孔或切口，这样，事实上破坏了实际的绘画平面，在整个绘画史上，绘画平面曾是绘画的出发点。在 1950 年代，他以物质（matter）进行了试验，用厚厚的颜料、浆糊和胶水来堆成透孔的表面，他还在那些东西里结合了小石子、玻璃片、画布片或陶瓷碎片。在 1958 年和 1959 年中，他感到他的作品太复杂，装饰过分，便猛砍一块废画布，在这简单的行动中，他认识到，他能获得他所追求的表面和深度的一体化。

早在 1949 年，丰塔纳还以自由形式和暗淡看不见的光创造空间环境，1950 年代，他与建筑师巴尔代萨里（Luciano Baldessari）合作，搞了大尺度的建筑空间设计。他破坏绘画、雕塑、甚至建筑等多种艺术门类，以这种意图，把他所有的作品都描述为空间的概念（Concetti Spaziali）。在后来的岁月里，他进行了多样化的研究，使用焊枪烧过的金属片、陶瓷制品以及把涂漆木材结合在画布上。在那些最后的作品中，分离的、剪切下来的要素，漂浮在底子上，他的空间概念赋予了一种清新、神秘的含糊性

(《绿色的椭圆概念》, 1963, 彩图 233;《空间概念》, 1965, 图 1027)。

丰塔纳在 48 岁时, 开始了新的生涯 (他早期的大部分作品毁于第二次世界大战)。我们不必争论到底谁是第一个做了什么事, 这是个纠缠不休的问题。丰塔纳无疑对现代艺术的新方向作出了许多的贡献, 如环境艺术(art as-environment)、光或光效艺术, 物体绘画(Painting as object)、造型画布(shaped canvas)等。最重要的是, 打破了绘画和雕塑、乃至建筑这些互有区别各自独立的形式之间的界限。他在美国虽然少为人知, 然而对较年轻的欧洲艺术家发生过很大的影响。卡波格罗西(1900年生)也是在很晚的生涯中才发现了个人的方向。在经过人物造型、表现主义和抽象等各个不同阶段之后, 约于1949年得出了一种独创的形象, 其中包含符号或标记图案, 在基本的象形文字形式上的变化(《表面210》, 1957, 图1028)。这是一种画得厚重的线描半圆图案, 许多线条穿插其中, 产生了梳子状的形式。运用这种简单但使人产生联想的形象, 创造了多种排列组合, 往往有一种自上而下观看已发掘的考古遗址效果。卡波格罗西是位独具一格的



图 1028　卡波格罗西　《表面 201》　1957
206.7×159.3 厘米
纽约　所罗门·R·古根海姆博物馆藏

画家, 和托里斯一加西亚或戈特利布的表意文字 (ideographs) 有某些关系, 但这是精神上的关系, 而不是特定的风格特征。他的影响没有像丰塔纳或布里那样使人佩服, 但他的形象是醒目的, 也许对较年轻的体系画家 (systemic painters) 产生过直接影响 (体系画家是以规定的和重复的体系或图案来组织画面的)。

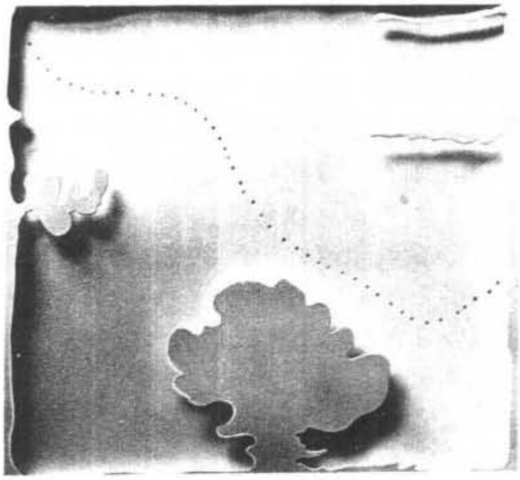


图 1027　丰塔纳《空间概念》(《白色和白色》)　1965
帆布和涂漆木料 175×175 厘米 藏地不明

布里 (1915 年生) 的职业是医生 (像卡波格罗西特有法律博士头衔一样), 他在美国当战犯时, 开始画画。大概是因为缺少足够的材料, 他使用粗针麻线缝起来的旧麻袋并厚厚地泼洒以颜料。那效果, 常常使人想到浸染上血迹的绷带撕裂和结疤的效果, 是对战争的死亡和破坏所作的讽刺性批评。这些作品和施威特的拼贴画有关系, 但是其效果比施威特粗野得多、甚至恐怖得多。

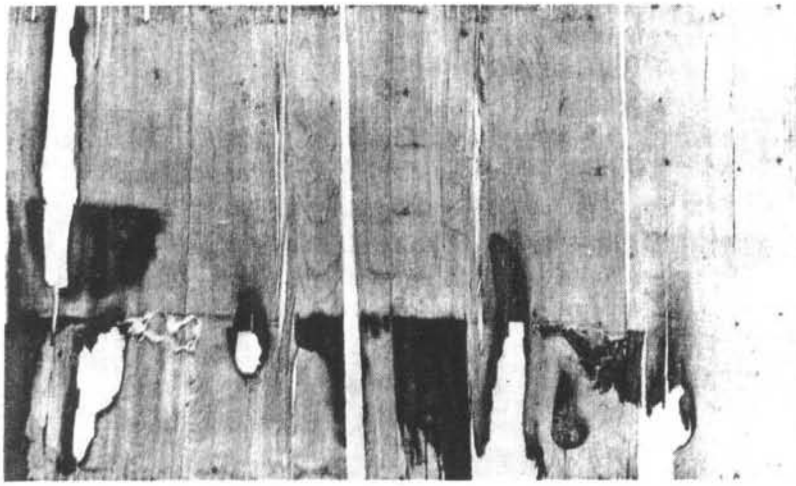


图 1029
布里
《木材与白色第 1 号》 1956
布上油彩、水粉、木材 火烫
纽约 所罗门·R·古根海姆博物馆藏

在1950年代一些时期里，布里在薄木板上烫上图案，那些木板就像是桔子板条箱上使用的木板。和较早期作品一样，作品中存在两方面的奇怪冲突，一方面，是暂时的材料（它们从一地移向另一地时，有时便显而易见地瓦解了），有破坏和瓦解感；另一方面，是艺术家安排要素的优美感和控制感（图 1029）。他还用金属和塑料进行工作，用焊枪将其熔化或重整，取得鲜艳色彩的美和疾病与腐烂的效果。他的影响和丰塔纳一样，流传甚广，有些较年轻的艺术家，提出了有关自然和艺术作品稍纵即逝的问题，布里则对他们发生了特别的影响。

西班牙

我们已经讨论过，美国的一些运动是抽象表现主义，欧洲的则是以这种或那种形式流传世界各地的不定形艺术。在西班牙，1946年以后，一群年轻的艺术家开始崭露头角，最有才华的是安东尼·塔匹斯（Antoni Tàpies）。1948年，在巴塞罗那，塔匹斯和其他年轻的艺术家、诗人们一起（包括库伊克萨特Modesto Cuixart，西尔洛特 Juan Edaurdo Cirlot），组织了“骰子七点”Dau al Set（Seven on the Die）集团，这个名称取自布莱顿。他们发行了一份期刊，延续了二、三年的时间。一般说来，他们遵循的是米罗的抽象超现实主义和克利的幻想。1957 年，名为“脚步”（Elpaso）的另一集团在马德里成立，索拉、费依托（Luis Feito）、卡诺加（Rafael Canogar）和米雅雷斯（Manolo Millarès）是它的成员。

塔匹斯（1923 年生）是实体绘画的主要领导人之一。他将幽暗的颜料、清漆、沙子和大理石粉沫混合堆结成大块的画面，以产生固体的浮雕效果。他的色彩一般都柔和而丰富，并用多种方法在表面上工作，或穿孔、刻琢，或浮雕造型。在 1960 年代，他别具一格地转向彩色图案，仍然包含富有调子变化的大色块（彩图 234）。后来，他在那使人联想到纽曼和一些波普艺术家的结合体中，采用以色场及特定的物体为背景的对比条纹。1970 年代，塔匹斯的许多作品又回到早先在画布上使用沙子的手段，但现在结合了非常自由的线条图案，产生出粗糙质感的有机作品（《有关白色的有机材料》，1974，图 1030）。

如前所述，虽然索拉（1930 年生）一般使用的是更柔和的调色法，然而他那猛烈砍下的笔触，类似于阿佩尔的效果，依然保持了面部和

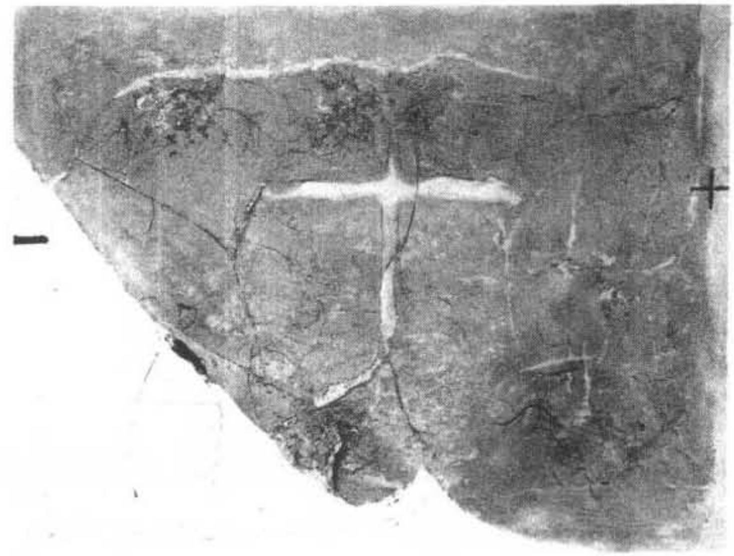


图 1030
塔匹斯
《有关白色的有机材料》 1974
布上沙子和混合手段
129.5×162.5 厘米
纽约 马撒·杰克逊美术馆藏

人物的形象(见图 998)。费依托(1929 年生)在平涂、中间色的底子上，建立了厚厚的、集中了颜料和沙子实体的体量(masses)，色彩一般是深暗的但具有光亮，其效果很象烧尽了的火山。塔匹斯和索拉长期以来并不住在西班牙，他们属于更大的国际领域。除这两人以外，大多数西班牙的新画家都很重要，因为他们在 1950 年代展示了不定形艺术趋势的大规模蔓延。可以说，南斯拉夫、波兰、捷克斯洛伐克、以色列的画家亦同样如此，只有斯堪的那维亚有几个值得注意的例外。

具体艺术

前面已指出过，1930 年，凡·杜斯堡杜撰了“具体”(concrete)一词，来取代“抽象”，特定用于凡·杜斯堡、蒙德里安和风格派的几何抽象。1931年，接踵而至的是“抽象·创造”小组，这个集团在1930年代，曾试图发展纯粹抽象和蒙德里安的新造型主义原则。1947年，具体艺术的概念在“写实沙龙”中得以复兴。丹尼斯·赫奈美术馆（The gallery of Danise René）于 1944 年在巴黎开设，并成为传播具体艺术的国际中心。法国以外的领导人有艾伯斯，他于 1933 年去美国，我们已论述了他在那儿对传播几何抽象的影响。他定期地和“美国抽象艺术家集团”以及巴黎的“抽象·创造小组”展出作品。

与具体艺术在欧洲传播，具有同等重要性的是瑞士人比尔（Max Bill），他是使具体艺术不朽，并赋予其特殊定义的一位领导人。从 1936 年以来，他把这个术语应用于自己的艺术上。这个术语的优点超过了术语“抽象”，并且适合于抽象艺术的特定情况和蒙德里安、凡·杜斯堡的几何传统。它还可以当成一种战斗中的助威呐喊，以强调绘画本身是一个整体，绘画是从大自然中具体化出来的某种东西，而不是抽象出来的（带有源于自然的含义）。比尔给具体艺术下过这样的定义：“具体绘画消除所有自然具象；它唯独利用绘画的基本要素本身，色彩和表面的形式。因此，它的本质是每个自然模式的完全解放；是纯粹的创造。”这个定义与蒙德里安和凡·杜斯堡的原来定义，并无很大分歧；战后的具体艺术，基本是他们以及阿普、

加波、佩夫斯奈的观念和形式的继续。作为一种国际性运动其重要性在于它的可能性和形式的扩大。战后的构成主义、色场绘画、体系绘画和光效艺术的许多方面，都是出自风格派和具体艺术传统的。

瑞 士

比尔（1908年生在瑞士）曾于1927年和1929年之间在德绍的包豪斯学院（Dessau Bauhaus）学习，当时，艾伯斯在包豪斯学院任教。从那时起，他就已经发展成包豪斯观念的代表者之一。他才华横溢，善于变化，是画家、雕塑家、建筑师、书画印刻和工业设计师，也是作家。他同巴黎的"抽象·创造"小组发生联系，并在瑞士组织具体艺术展览。比尔和佩夫斯奈不一样，总是醉心于数学和艺术的关系、他坚持认为，无论是有意识或无意识的安排，绘画和雕塑总是有其数学基础的。至于数学，他不是指平面几何或简单的算术，而是指爱因斯坦的相对论数学和核物理。他还坚持现代艺术中哲学的、甚至精神的或伦理的根源，即康定斯基和马列维奇的精神。当然，他主要是指具体艺术，在具体艺术的形式中，他发现了象征宇宙观念的简单、明瞭、和谐的特征。

像艾伯斯一样，比尔在他的绘画中不断以色彩关系，尤其是以色彩对色彩的相互作用进行实验。因此，他的作品带有这样一些标题，像《围绕白色中心的四对色彩》、《从紫到黄的浓缩》、《蓝色场中的四个补色群》。他在雕塑中经常使用几何形状（《无尽头带子》，图1031）。最使他感到兴趣的形式，是无穷尽的螺旋线或螺旋形，无始无终，总是回到原来的形状，并以这种形状搞了许多变体。

路塞（Richard Paul Lohse）生于1902年。他在绘画的数学基础方面，和比尔一样，他寻找的是最简单的合理单位，像彩色的小正方形之类，然后，用不超过五种色相，但明度的幅度很大的色彩，把那些单位嵌入逐渐增大的复合体之中，以严格、巧妙的预定关系，通

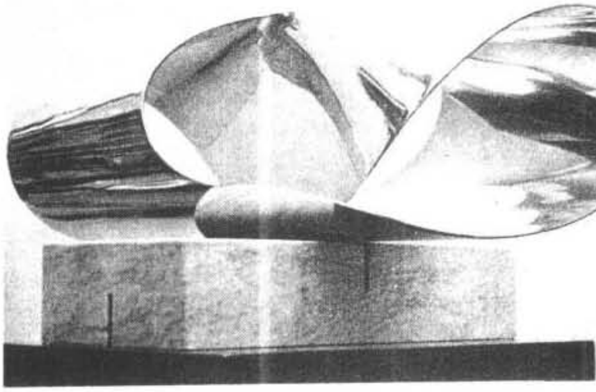


图1031　比尔《无尽头的带子》1947—1949，完成于1960 水晶基座上的镀金铜　36.8×68.6×19.1厘米　华盛顿　赫什霍恩博物馆和雕塑公园　史密森尼安学院藏

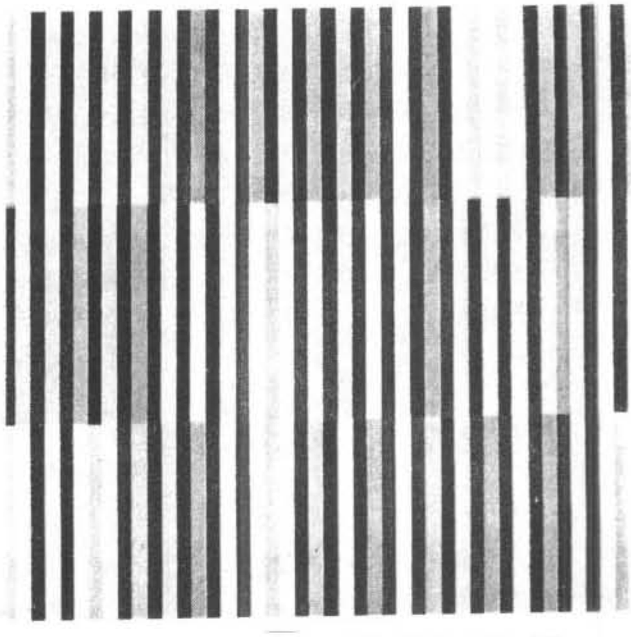


图1032　路塞《集中在节奏群里的纯要素》1949—56　私人藏

过数学般准确的色相和明度分布来加以安排。其结果，是一幅构图或色彩结构，画面向侧面均匀地展开，直至画布边缘为止，没有一个焦点，具有超越边缘、向外无穷无尽扩展的含义和潜力。尽管路塞的体系刻板，然而那色彩的微妙、丰富，那来自关系无穷变化的闪烁特点，赋予他的作品一种抒情和诗意的感觉。鉴于他的艺术是体系绘画和光效艺术中近代趋势的直接原形，因此他的艺术是重要的（《集中在节奏里的纯要素》，1949—1956，图 1032）。

意大利

马格奈利（Alberto Magnelli，1888—1971）是一位较老的画家，他与比尔截然不同，但仍在具体艺术的定义之内。虽然早在 1915 年，他就创作抽象作品，然而他在 1920 年代和 1930 年代初，画的是人物造型。直到 1935 年以后，他才开始了后来的抽象（或叫具体）风格，而且到第二次世界大战之后，他也没有因之获得多少承认。马格奈利的作品一般包含动势的相互作用、紧张状态、或者形状的冲突。这一切主要是几何形体，但如果必要，他便毫不迟疑地抛弃绝对规则的形式。他的色彩是平涂的、表面无光泽、未加调和、不明亮、和自然中的色彩亦毫无关系，因而加强了完全抽象的感觉。同时带上了一种抽象的个性，有时甚至有一种抽象超现实主义的特征（《响亮的边界》，1938，图 1033）。

1970 年代，具体绘画的传统在意大利的几个艺术家中间仍然很强。特别突出的是夏洛亚（Toti Scialoja）、拉迪切（Mario Radice）和佩里利（Achille Perilli）。夏洛亚生于 1934 年，他以彩色的矩形作画，矩形布满画布，相互衬托，形成优美的均衡，产生了一种奇特的空间含糊性。他一般画柔和的灰色平涂色块，干净利落、突出的明度和矩形的排列，加强了平面的前进和后退感（《记忆的持久性》，1973，图 1034）。

拉迪切生于1900年，他的画更接近于凡·杜斯堡的最初传统，虽然他也把形状重迭起来以暗示空间的含糊性，即凡·杜斯堡可能已经不满的那种含糊性（《T．R．I．P．R．O．



图 1033　马格奈利《响亮的边界》　1938
97.2×146.1 厘米　巴黎　法国美术馆

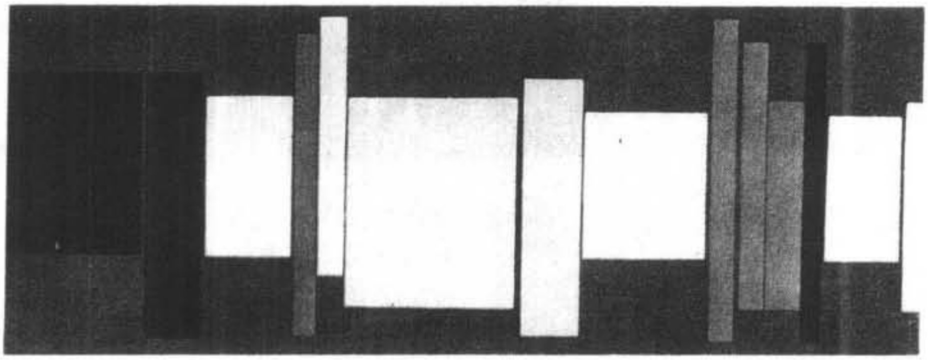


图 1034
夏洛亚
《记忆的持久性》
1973
布上（Vinavit）
129.5×332.7 厘米
罗马
马博罗艺术馆藏

G》，1975，图 1035)。

佩里利生于 1927 年。他明确利用了透视幻觉，并以色彩强烈的、往往极其鲜红的盒子来衬托背景(《祝贺你，卡夫卡先生》，Complimenti Signor Kafka!，1974，图 1036)。他的作品富有戏剧舞台的布景效果，使人想起意大利巴洛克风格舞台设计师搞的幻觉透视把戏。有趣的是，不同国家中的一批艺术家，现在正在探索类似的建筑式透视线描，美国的赫尔德(Al Held)就是突出的一位。

巴黎画派

战后巴黎的三位具体艺术领导人是丹麦人摩尔坦逊(Richard Mortensen，1910 年生)、杜阿斯内(Jean Dewasne，1921 年生)和瑞典人奥尔·巴特林(Olle Baërtiling，1911 年生)。但更重要的是瓦萨莱利(Victor Vasarely)，他的发展和光效艺术、运动艺术有不解之缘，所以在那个有关章节里，给他作了详细的论述。

摩尔坦逊在保持带有变化的简化色彩设计和保持具体艺术画派的精确轮廓的同时，运用了更松散、不太成几何形状的成分，从而预示了“硬边绘画”的方向，在这种绘画里，色彩是平涂的、统一的，色形可以采取任何形式。

杜阿斯内和赫尔本、让·德罗累(Jean Deyrolle，1911 年生)一样，以前曾是立体主义者，在接连不断地淘汰中，选择过蒙德里安的纯粹性，不过，他用的是更强烈的色彩和多变的抽象形状。在 1960 年代，杜阿斯内在瓷面上使用釉料，创造出机械的纯粹性和强力的效果，这种效果是来自莱歇，但在机器丧失人性方面，超过了莱歇(《永久相反的事物》，1965，图 1037)。杜阿斯内的绘画形式，不可避免地促使他去试验机器雕塑。在近来的作品中，他获得了一定程度的力量和纪念性，这是他以往的任何作品所不及的。

奥尔·巴特林虽然现在住在斯德哥尔摩，

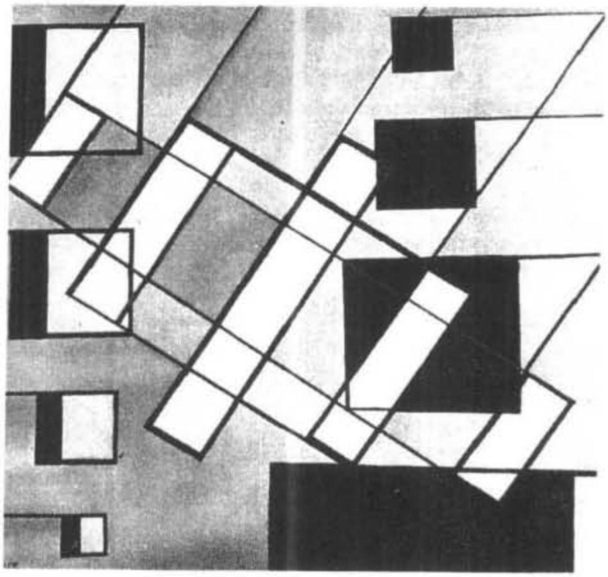


图 1035　拉迪切《T.R.I.P.R.O.G》　1975
70.5×70.5 厘米　罗马　马博罗艺术馆藏

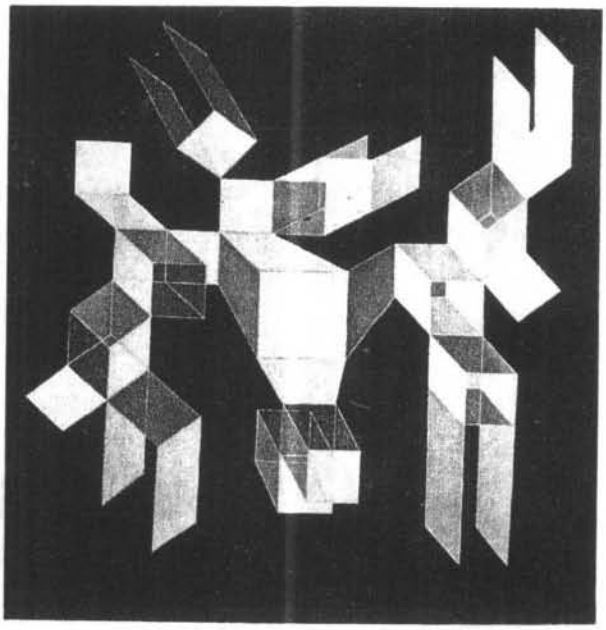
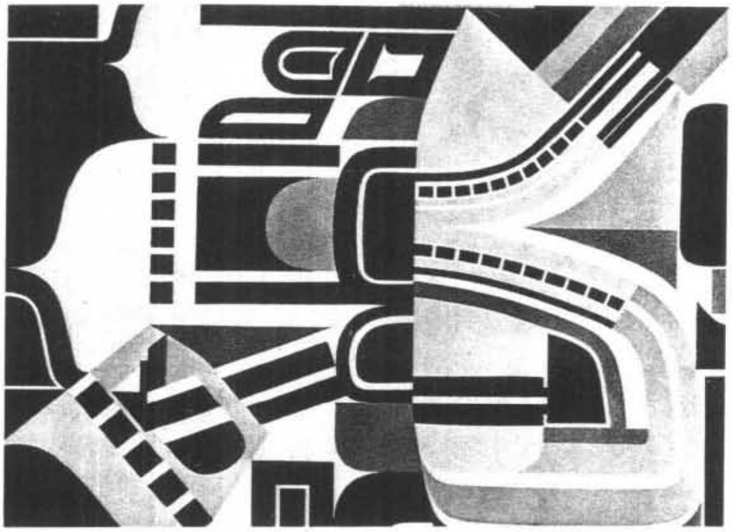


图 1036　佩里利《祝贺你，卡夫卡先生》　1974
180×180 厘米　罗马　马博罗艺术馆藏





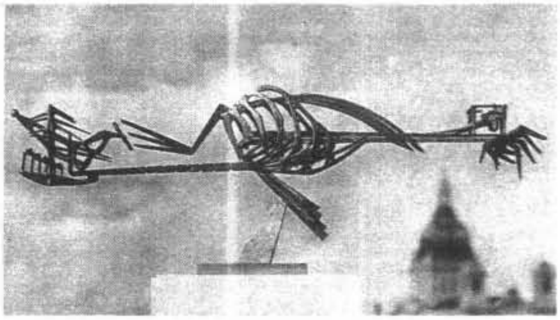


图 1037　杜阿斯内《永久相反的事物》1965
纤维板上涂油　96.2×129.2 厘米　纽约
所罗门·R·古根海姆博物馆　赫伯特·C
·伯纳德赠

右上图　1038　巴特林　《Ardian》
179.7×91 厘米　纽约　所罗门·R·古根
海姆博物馆　利夫·肖伯格教授赠

右下图　1039　戴维·史密斯　《皇家之鸟》1948
不锈钢　55.2×149.2×22.9 厘米　沃克艺
术中心明尼阿波利斯　T·B·沃克基金会
获于 1952 年

然而他和法国具体艺术有着充分的联系，人们把他视为巴黎画派的成员。巴特林在某种意义上，都涉及到了简朴几何形的问题，他的绘画和雕塑里都有这种问题。他的画主要是些纯洁的彩色三角形，有时，以重重黑线勾三角形的边(图 1038)。他的雕塑，只是由一些线条构成，当我们对着适当的背景看那些构成时，它们便“填满”了色彩，并且类似于他的绘画。

抽象雕塑和构成

抽象和构成这两个术语，显然并不相互排斥。虽然大量的抽象雕塑仍以青铜铸造，或以石头雕成，但最近大多数的抽象雕塑，则用金属构成，人物造型雕塑家、波普艺术家和装配制作者，也利用各种各样的构成。构成主义这个词，产生于塔特林、加波、佩夫斯奈、莫霍利-纳吉（见第[221]页及其后诸页）和其他人的早期试验，渐渐地发展成一种几何抽象或有机抽象的特殊涵义。运动雕塑家里基（George Rickey）在一本题为《构成主义》的书中，在尽可能广泛的意义上使用了这个词，不仅包括抽象、构成雕塑，而且几乎包括除去抽象表现主义和超现实主义以外的各种形式的抽象绘画或雕塑。虽然这个见解也许是对的，然而在这里，我们将在比较狭窄的意义上使用这个术语。

美 国

构成雕塑(即与青铜铸造或石头造型的雕塑形成对照的雕塑)，特别是直接金属的构成雕塑，形成了二次世界大战后的主要方向。在美国，戴维·史密斯(1906—1965)是他那一代人中最有独创性的雕塑家。自从他死于车祸以后，其影响已遍及世界。史密斯出生在伊利诺斯州的迪凯特市，1927年和1932年之间在纽约的艺术学生联盟学习绘画。大约于1930年，毕加索1928年和1929年的焊钢雕塑的复制品，引起了他的兴趣，进而开始以构成雕塑进行试验。

在 1930 年代和 1940 年代，他那些来自毕加索和冈査列兹的雕塑品，有一种超现实主义的特性（虽然穿插些几何构成）；这种特性也表现在社会评论著作《不光荣的勋章》之中。《皇家之鸟》(1948，图 1039）是某种邪恶的、侵略成性的大食肉鸟的骷髅，它使史密斯在开始离开超现实主义的时刻，达到人物造型的顶点。1950 年代初，他的作品特征是线条主义，即用钢制作的空间线描。这是加波《现实主义宣言》最初的原本意义中的构成主义雕塑，其中，空虚的构成形式是由钢线条限度的。即使雕塑是以两度平面构成，但通过透空的空间，看那自然的背景时，它便带出了变化无穷的深度、色彩和运动的含义（《星星笼子》，1950，图 1040)。在 1950 年代，史密斯还以独块巨石的人物形式进行试验，有时制造出矩形的、体量重迭的竖直水平雕塑，它惊人地预示了 1960 年代末的初级结构（Primary structure)。

史密斯长期刻苦地工作，使他的雕塑概念日臻完善。他从未受过当雕塑家的正规训练，因而避免了学院训练的耽搁，1930 年代和 1940 年代大多数的美国雕塑家，都曾从中吃过苦头。1925 年夏天，他先是在一家汽车厂里学焊接，第二次世界大战中，他在机车工厂工作。在这里，他不仅改进了处理金属的技术经验，而且还由于机车的尺度极大，启发他可以把直接金属雕塑向纪念性发展。第二次世界大战以后，他在远离纽约的农场里设了工作室，那是一个很完善的机械车间。在 1950 年代和 1960 年代，他已经制作了许多雕塑品，其规模和概念，比以往更加宏大。

史密斯在大半个生涯中，以彼此不大相干的风格搞了一系列有联系的雕塑。不同的系列作品是同时搞的，或是按重叠的时间顺序搞的。在 1950 年代，阿格利古拉构成（the Agricola constructions）继续使用了透空的、线条的处理手法，带有明显的田野气息；那些“哨兵”作品通常是独块巨石的人物造型，有时用上了农业机器的零件。随着这十年的进展，使用拾来物体的趋势加速了。史密斯和大多数使用拾来物体的废品雕塑家形成对比，他早在艺术生涯之初就开始使用了，并把它们结合在整体结构之中。因此，这些物体的本来功能，便从属于新设计的总体了，如“坦克图腾”和“哨兵”（《哨兵 IV》，图 1041）的情形。在 1960 年代初，艺术家对利用旧机器轮子发生兴趣，他创造出一系列“货车”或“四轮马车”。1962 年，他应意大利政府和承办人门诺蒂（Gian Carlo Menotti）之邀，来意大利为斯波莱托(Spoleto）展览创制作品。他的“锯齿形”系列作品，表示他实实在在地在立体主义里进行了一番逗留，立体主义同样也包括了色彩的使用(最初是画家的史密斯，总是坚信使用色彩的效力，他把色彩的使用当成雕塑的一个组成部分)。

最后的大型系列作品，一般称为“立体”。就象这个名字所提示的那样，史密斯正在运用立方体和圆柱体，来创造伟大的建筑式结构。当时，他用抛光的不锈钢，后来用磨擦过的（图 1042)。史密斯和随后发展的初级结构或最低限艺术（minimal art）的关系极为重要。他有一点不同于他的大多数雕塑追随者，那些人一般都请别人（职业技师）设计结构，加工制造

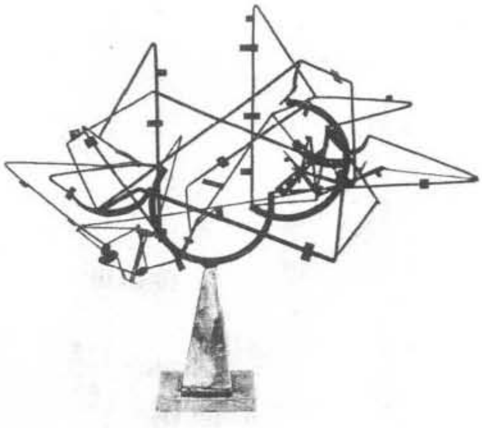


图 1040　戴维·史密斯　《星星笼子》　1950
钢　高 113.6 厘米　明尼阿波利斯　明尼苏达大学美术馆　约翰·鲁德雕塑藏品

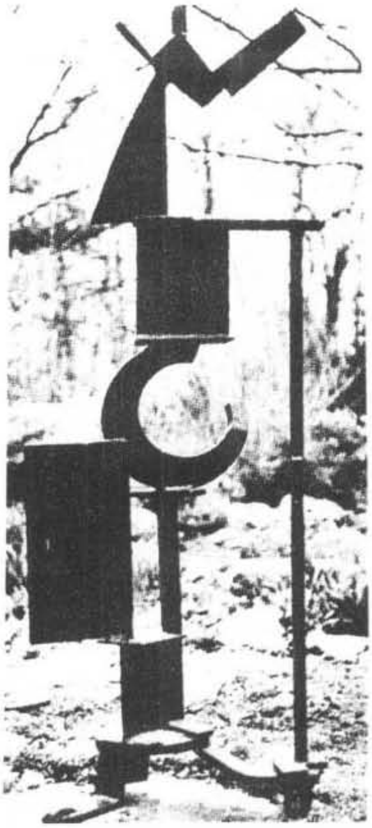


图 1041　戴维·史密斯　《哨兵 IV》
1957　钢　涂黑色　高 207.6 厘米
私人藏，康涅狄格州

并涂上颜色，小心翼翼地隐姓埋名。而史密斯则是自己动手搞作品，难得雇佣工作室助手，甚至在机械的立体系列作品中，也是亲自构筑并完成作品。为了从高度反射的、光饱和的表面当中，产生鲜明的、呈整体书法的效果，他对表面的光泽特别注意。

二次世界大战以后，给人印象最深的美国雕塑家之一是鲁本·奈基安（Reuben Nakian，1897年生）。如果把他叫作构成主义者，似乎有点不妥，但根据他的爱好来看，他是一位翻象者，他最喜欢的材料是陶土或石膏，即为翻制青铜而准备的胎料。奈基安和史密斯形成对照，奈基安经过了学院的训练。1930年代，他从事肖像雕塑，同时，开始和搞试验的艺术家们（戴维斯，戈尔基和孔宁）熟识起来。戈尔基在向奈基安介绍现代欧洲艺术的传统方面具有特别的影响。在1940年代末，奈基安开始用陶土工作，从古典神话中创作一些解释主题

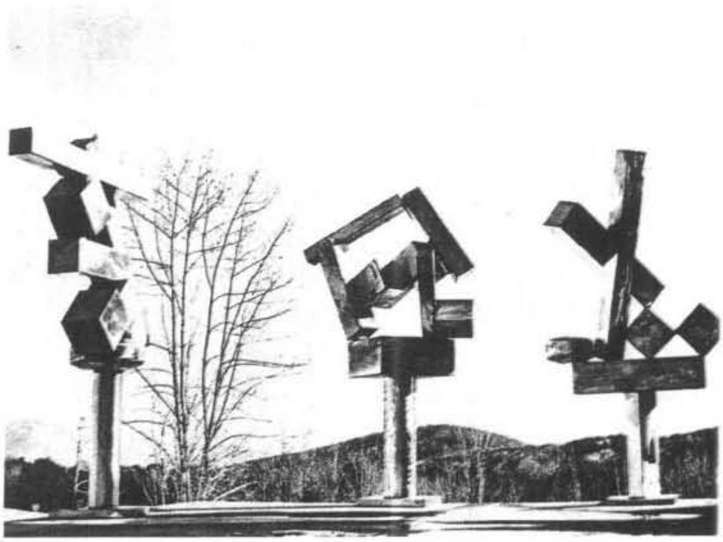


图 1042　戴维·史密斯　左：《立体 XVIII》　1964
不锈钢　高 294.6 厘米　波士顿美术博物馆收藏　匿名赠送品中；《立体 XVII》　1963
不锈钢　高 274.3 厘米　达拉斯美术博物馆藏　右：《立体 XIX》　1964　不锈钢　高 287 厘米　伦敦　塔特美术馆藏

的自由、表现主义作品。甚至到了1950年代，奈基安还是搞些小型的作品，不能用陶土或青铜制成大型作品。1954年，他开始用一种薄层石膏的技法，将石膏布满在布上，并且张结在复杂而精致的金属支架上。与传统青铜铸品相比，这种技术在效果上更接近构成，并且要铸造是很难的。不过，在以后几年里，奈基安使这种技法得到完善，并以此对雕塑作出了独特的贡献。1958年，61岁的奈基安首次获得了主要的成就，他创造了一批钢板构成。规模最大、给人印象最深刻的是《洗劫卢克瑞斯》(Rape of Lucrece)，在这上面，他花约五年时间（图1043）。在这些构成中，他用了大块的斜板和弯板，把这些板安装在排列复杂的金属管架上，便产生一种抽象形状的强烈穿插效果。

1960年代，他重新使用陶土，搞了一大批小型成组作品和雕刻的饰板，上面有一些出自希腊神话的色情主题——丽达和天鹅或森林之神和仙女之类。这些人物造型的构图表明了拉歇斯（见第423页）的影响，但正是拉歇斯将其转化成了或高尚或粗俗的喜剧(图1044)。许多石膏的构成后来铸成青铜，这表示完成了一生的试验。像他1954年的作品一样，这些作品是由大块的薄层石膏胶接而成的，铺满金属丝网并排列在金属支架上，在后来的作品中，这些金属支架有时是暴露的，但愈来愈隐蔽。作品继续运用古典主题，而人物一般是含蓄的，并变形为岩石或山脉，寓意神和女神们返回大地或山中，那是他们原始的住所。在1970年代初，奈基安搞了雕塑《自十字架下降》(图1045)，这或许是他最伟大的、最富于纪念性的作品。它是用石膏制成的，而且打算铸成青铜。石膏块呈巨大的岩石状，倾斜着，不牢稳地相互支撑在一起。虽然这是一件抽象作品，然而其主题却潜伏在整个结构之中。人们会立刻想起丁托莱托(Tiotoretto)或鲁本斯的耶稣降架画，画中基督的形象是从十字架上轻轻地放下来的。石膏块的构图给人印象很深；人们几乎

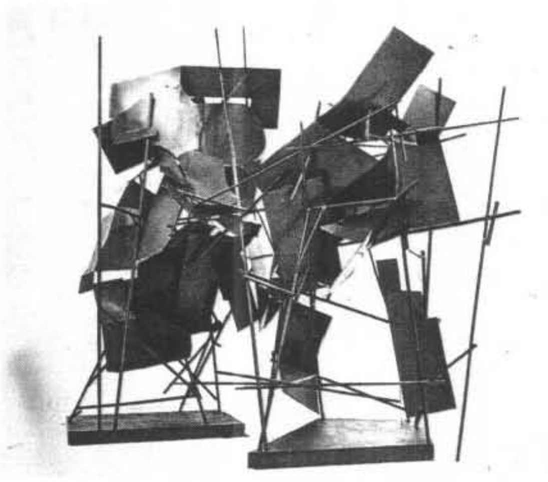


图1043　奈基安　《洗劫卢克瑞斯》　1953—58
全部用钢　高365.7厘米　纽约　伊根美术馆藏

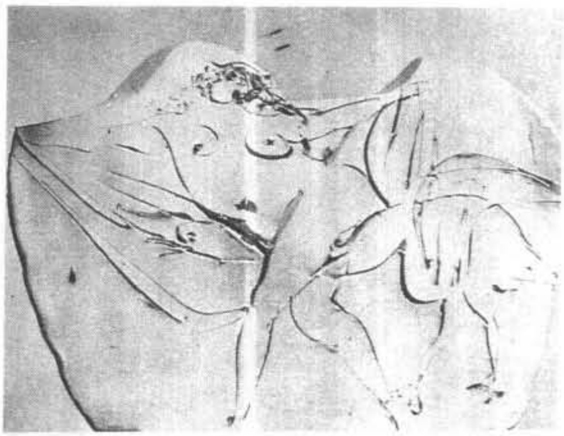


图1044　奈基安　《丽达和天鹅》　1960—61
赤土　纽约　伊根美术馆藏

惋惜它不是用石头雕刻的。

近几年来，可以视为抽象或构成的其他美国雕塑家，就像他们的雕塑手段的潜力一样变化多端。罗斯扎克生于1907年，起初是位画家，1930年代，成为几何构成主义者。十年以后，他发展了自由形式的钢制构成，并饰以青铜、黄铜或镍。这些作品是一些浪漫的声明，往往扎根于文学观念和带有含蓄的自然形式的抽



图 1045　奈基安《自十字架下降》　1972　灰泥待用青铜铸造　高 304.8 厘米　藏地不明

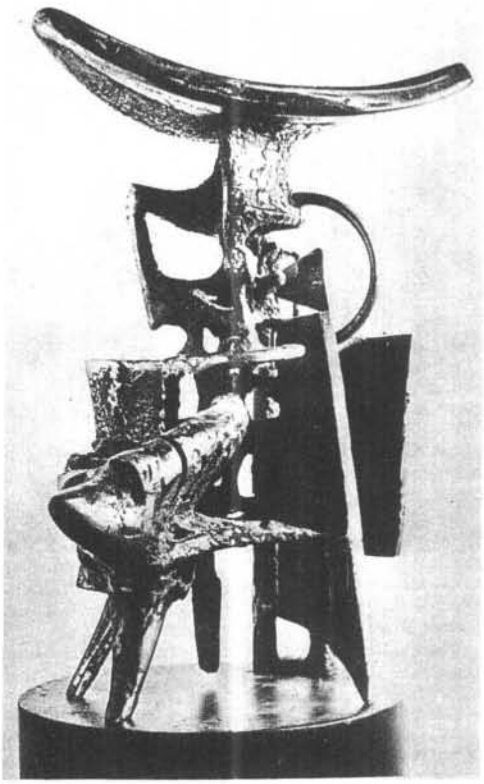


图 1046　罗斯扎克　《花式表演》　1967　钢　高 50.8 厘米　艺术家本人藏

象——即骨头结构、鸟、海洋生物或植物形式。虽然罗斯扎克在某些作品中能唤发出伟大的力量，但他的雕塑通常有一种大胆而优雅的特征，那尖长的、活泼的形状和精致无比的形状结合在一起。从有光泽的钢构件到烧成和翘折成幻想效果的色块表面，都富于色彩变化(图1046)。

罗斯扎克的雕塑，总是有强烈的象征性主题观念。最持久的形象是斗争，即创造生活和破坏生活之间的斗争。在 1970 年代，他的线描和石版画形式变得更加有空气感，发展十分显著。在最近一件题为《守夜》(《高浮雕建筑式墙》；图1047)的作品中，奇异的机器从墙壁中浮现或消失，它使人联想起神奇的变形过程。虽然《守夜》是一件有纪念性的作品，不过仍使人有点回忆起他早期的雕塑。

李普顿生于 1903 年，他使用的是孟乃尔合金、镍银或青铜薄板，把这些东西锤成大型的空间体积，有时在暗示植物的形式，有时则使人联想到一种幻想的建筑（《幽影》，Loom，1965)。他的作品把纪念性、恬静感和诗意、神秘感结合了起来（《宇宙》，Cosmos，1973，图1048)。从空间上看，作品的内、外部形式的相互穿插结合起来，强调材料（锤炼过的薄金属板）的本性。

里维拉（José de Rivera）生于 1904 年，他以优雅的线条雕塑而著称，这些线条雕塑是用钢棒锻造或锤打而成的抛物曲线，缓慢地在机械化的基座上旋转。最近的一件作品是《构成 158号》(1974—1975)，图1049)，也是他最雄心勃勃的作品，其尺寸是36×67×49英寸

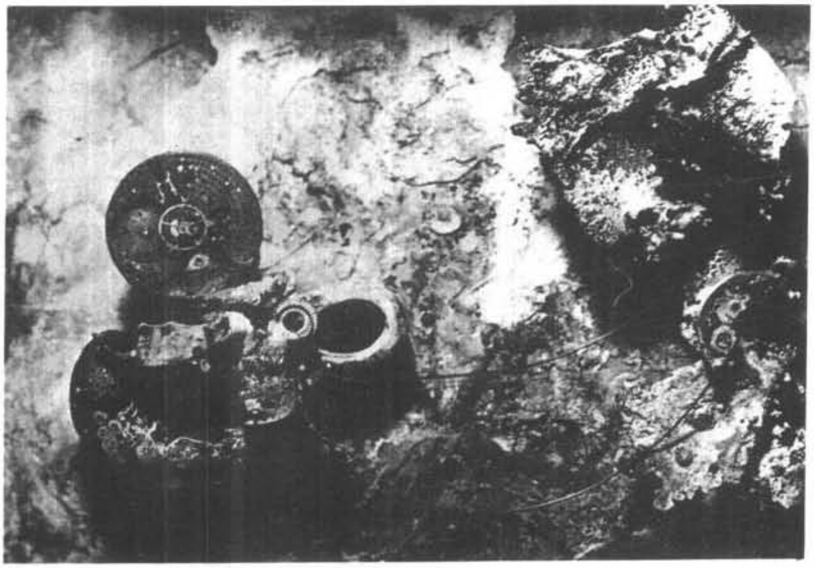
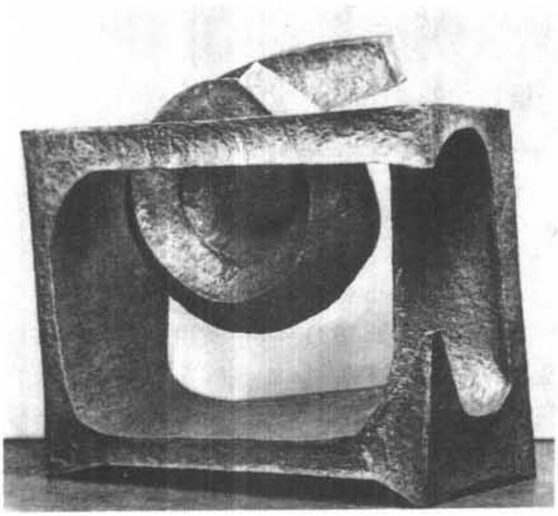


图 1047 罗斯扎克
《守夜》(《高浮雕建筑式墙》)
1975 青铜 紫铜和镍
182.9×289.6 厘米
纽约 皮埃尔·马蒂斯美术馆藏

下图 1048 李普顿
《宇宙》 1973
孟乃尔合金镀上镍银
177.8×185.4×91.4 厘米
纽约 马尔巴勒美术馆藏



(合 91.4×170.2×124.5 厘米)。

这些雕塑家们只是代表抽象构成或直接金属雕塑两个方面。可以列的名单和不同的方向可以说是无穷无尽的。费伯生于 1906 年，他对环境雕塑作了重要的探索，他甚至在 1960 年，就创造了观者能走进去的全雕塑房间(《环境雕塑》，图 1050)。这种把雕塑当成建筑的倾向，在 1960 年代，在较年轻的雕塑家当中，或者在最近还活跃于美术界的雕塑家中间，非常戏剧化地增长起来。苏维罗(Mark di Suvero，生于 1933 年)就是其中一位，他把一段段旧的木梁或者钢结构建筑构件，如 T 型梁(T beams)和 I 型梁架空连接起来。这种方法使人联想到“巨人泰坦的娱乐消遣”或者被炸毁的工厂。风化或生锈的钢材允许确定其重量，但是往往有一根变形梁，悬在一个支点上，随着轻轻推动的动作而摆动。旧汽车轮胎、椅子、桶和其它被抛弃的物体，组成了这些厚重的结构，经常邀请观者坐在上面或坐到里面(图 1051)。苏维罗的无限想象力、创造力以及作品增大的规模和力量，使他成为 1970 年代最主要的纪念性雕塑家之一。1970 年代初，他在意大利以宏大的规模创作并展出了室外雕塑。1975 年，他在纽约的惠特尼博物馆举办展览，同时，他得到一次唯一的机会，在纽约的五个市行政区里制作安装了一系列室外作品。这些作品中有他惯用的 I 型梁和锅炉零件，有时还有优雅而均衡的运动零件，为环境构成主义、建筑构成主义设立了一个标准(《Ik Ook》，1971—1972，图 1052)。在富于想象力地运用巨型尺度方面，苏维罗是已故戴维·史密斯的继承人和后续者，这是其他美国雕塑家所不及的。

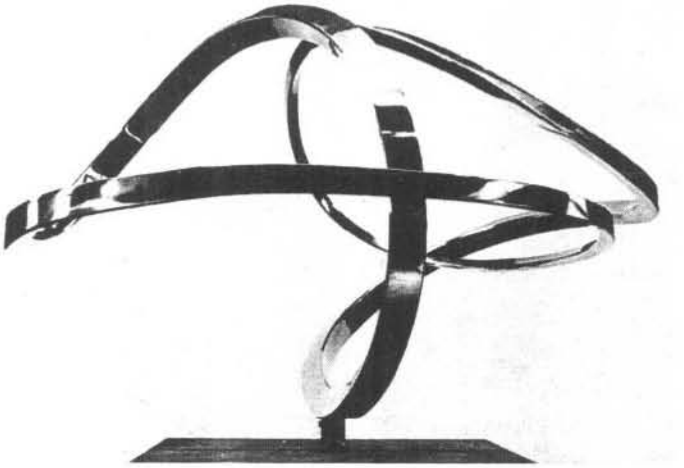


图 1049 里维拉 《构成 158 号》 1974—75
不锈钢 91.4×170×124.5 厘米
艺术家本人藏

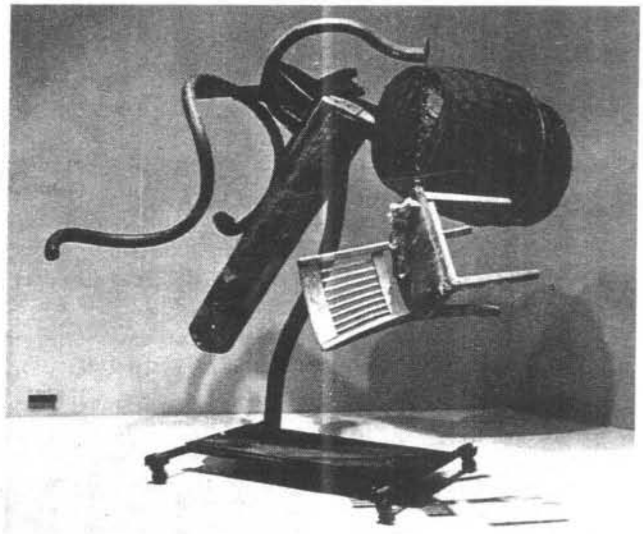


图 1051 苏维罗《施托伊弗桑特的眼睛》1965
木材和钢材 284.5×203.2×233.7 厘米
明尼阿波利斯 沃克艺术中心

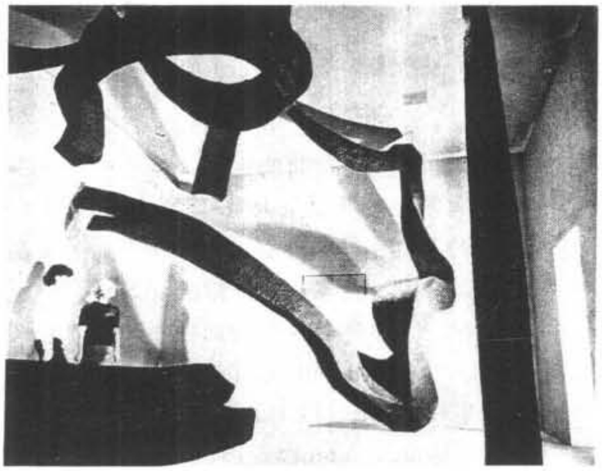
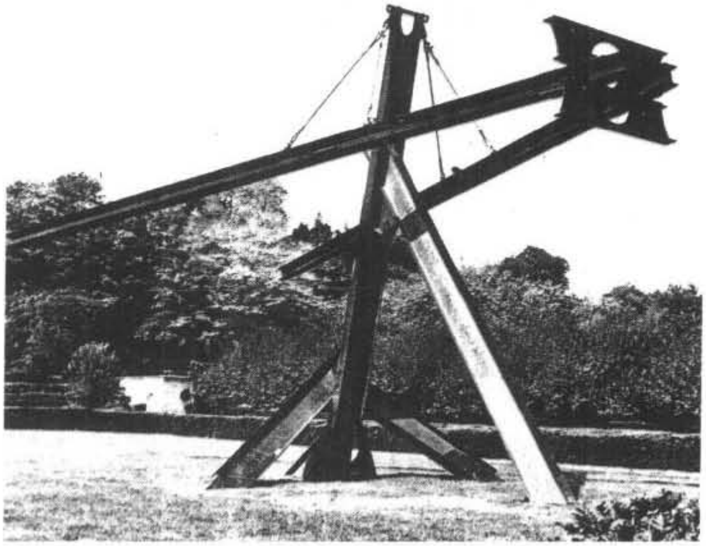
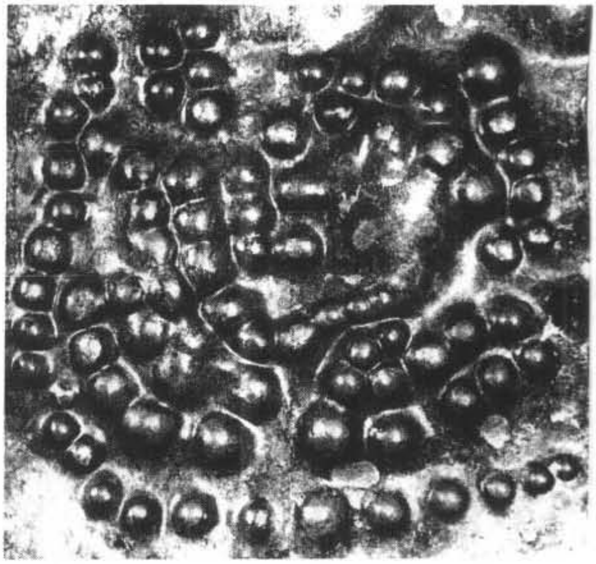


图 1050
费伯《环境雕塑》 1967
纤维玻璃和聚酯树脂
新泽西州 新布伦兹维克市
拉特格斯大学 沃里斯大厅藏





巴黎画派

在巴黎画派中，当代雕塑杰出地继承了塑造和雕刻的传统。如前所述，战后时期大多数出类拔萃的雕塑家是人物造型雕塑家。毕加索、贾科梅蒂、里希埃、米罗、恩斯特、依波斯特基和切撒都是在人物和抽象废品雕塑之间搞创作的。阿普的作品，极大地影响了像亚当（Henri-Georges Adam，1904—1967）、吉利奥利（Emile Gilioli，1911 年生）和布劳克（André Bloc，1896—1966）这样的雕塑家。亚当的《大裸体》（1948—1949），虽然是一个十分明显的人物，但人物的特征却是将阿普的形式转变为一种手法主义的东西。这里，他们结合了立体主义要素，即强调了手法的特性。海杜（Etienne Hajdu，1907 年生，罗马尼亚人）把阿普和布朗库西两个方面结合起来，创造出精致的、完美的、装饰性的大理石作品，以及用锤打出来的表面有点不平的紫铜或黄铜作品（图 1053)。

埃提内-马丁（Etienne-Martin，1913 年生）是巴黎画界里最独特的天才之一。他在木雕作品中运用大而扭曲的树根，把它们变成奇怪的动物或植物形式，同时又保留树根本质（图 1054)。他还是一位有才能的塑型者，他制作的石膏结构，就像古代颓败的建筑或受到侵蚀的悬崖。1960 年代，他转而使用青铜来创造厚重的、由相互联锁的部件组成的人物。在运用处于生长、变化过程中的有机植物形式方面，斯塔利（Francis Stahly，1911 年生，德国人）

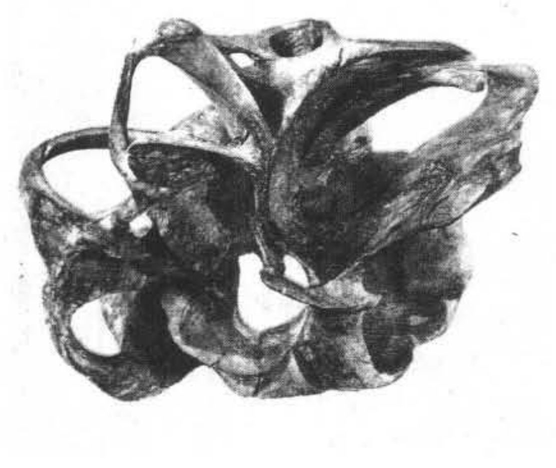


图 1054　埃提内-马丁　《秋牡丹》　1955
榆木　高 110.5 厘米
纽约　所罗门·R·古根海姆博物馆藏

和埃提内一马丁有点联系。他雕刻或塑造的雕塑作品，富有特色地在地上流动，且紧紧地依附于大地。这种与众不同的倾向，即创造像植物或爬行动物一样在地上移动的雕塑，而不是像山一样耸起的雕塑，已经在全世界年轻雕塑家们中间，出现了许多不同的面貌。

佩纳尔巴（Alicia Penalba，1918 年生）是阿根廷艺术家，他主要的垂直树立的作品，是出自立体主义，是尊严和力量的抽象图腾。和前面讲的大地上爬行的雕塑成为两个极端。

安东·佩夫斯奈于1923年和1962年间住在巴黎，1962年去世，他所有的构成主义雕塑作品，都产生于这个期间。和阿普不一样的是，虽然他也闻名天下，而实际上似乎没有对当代法国雕塑发生影响。致力于构成主义传统的巴黎画派的雕塑家有：高林（1899年生，起初是画家）、舍弗尔（Nicolas Schoffer，1912年在匈牙利）、拉尔代拉（Berto Lardera，1911年生在意大利）和罗伯特·雅各布森（Robert Jacobsen，1912年生在丹麦），尽管后两位搞了许多构成主义的变体，也应归于此类，雅各布森用的是一种粗糙的焊铁技术，他把力量和形式的明晰性结成一体。1970年代，他向两个方面转移：一是更加鲜明、依然有力的几何构成；二是机器雕塑的形式（图1055）。有趣的是，欧洲和美国有那么多的雕塑家在1970年代都已开始运用机器形式。拉尔代拉用大片互相贯通的金属薄片，以不透明的金属材料，获得半透明的有力效果（图1056）。1960年代，尼古

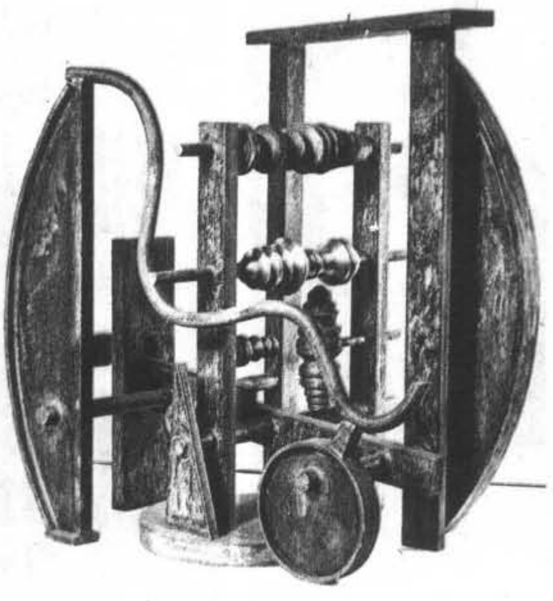


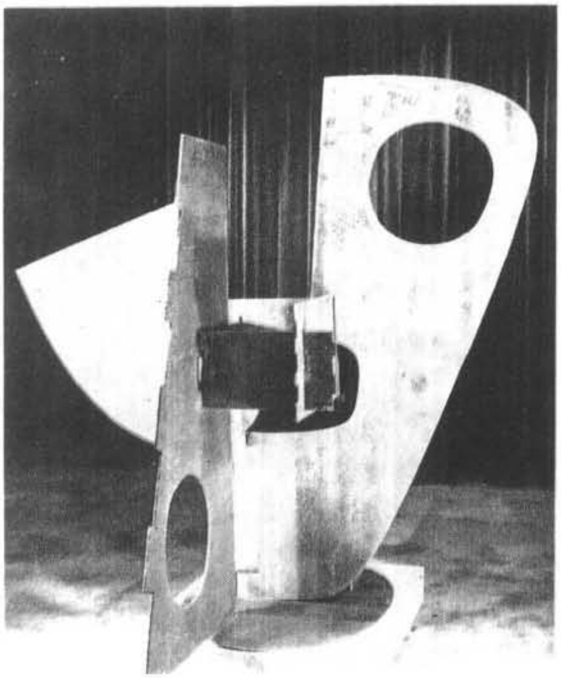
图 1055　雅各布森《惰性的机器》　1974
铁　高 71.1 厘米　承蒙艺术家本人允许转载

拉斯·金弗尔试验大尺度的构成，后面要讲到，这是一种在垂直和水平的建筑骨架上的光和运动的艺术形式。

柯瓦尔斯基（Piotr Kowalski，1927 年生在波兰）是 1960 年代在法国出现的主要年轻构成主义者，本世纪中叶以后，国际主义占据主导地位，他就是国际主义的一个极好例子。他在巴西住过一个时期，进美国哈佛大学接受过教育（主修建筑），1961 年以来便一直住在巴黎。他的构成作品，结合了瑞士人马克斯·比尔的严肃性，而且运用了使人联想到美国人阿戈斯蒂尼（Peter Agostini）的有机石膏形式。尽管

如此，他还是创造了一种独特而惊人的形象，继续探索有关严格几何形式和本质上“无形式”(formless)的关系问题（图 1057），以此来继续从事构成与抽象或有机幻想之间关系问题的研究。

图 1056　拉尔代拉　《拥抱 II》1968
低合金高强度钢和不锈钢　高 213.4 厘米
私人藏



英　国

1970 年代初，英国抽象雕塑的主要代表人物依然是本·尼克松和赫普沃思。尼克松接近蒙德里安的传统，赫普沃思则近似布朗库西和阿普（见第［532］页及其后几页）。1970 年和 1975 年之间，赫普沃思创造了一些最有纪念性的图腾形象，同时，她在继续搞优雅小巧的石刻和青铜铸造（图 1058、1059）。每件作品都是独特的，但在整体上，是把作品当成室外环境来构思的。肯尼思·马丁（Kenneth Martin，

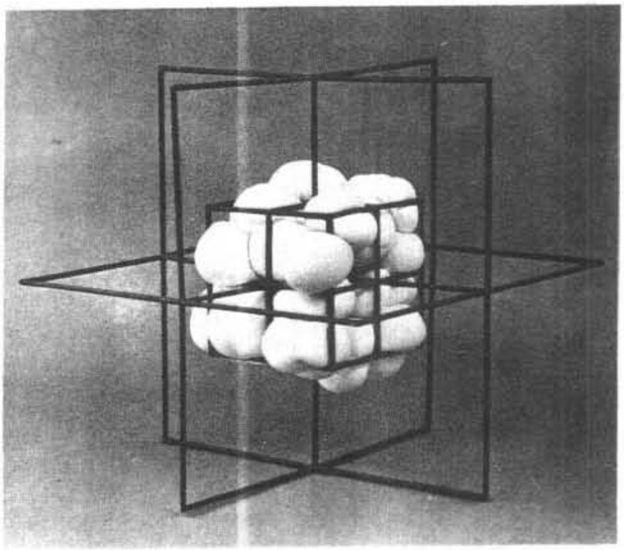


图 1057　柯瓦尔斯基《立体 V》　1967
钢和灰泥　88.9×88.9×88.9 厘米　艺术家本人藏

1905 年生）虽然是一位有点折衷的抽象构成主义者，然而他天赋甚厚，善于鉴赏，有时他吸取塔特林和罗德琴柯的某些东西，有时又摹仿佐尔坦·凯米尼（Zoltan Kemeny）。《螺旋式活动雕塑》(1956—1959) 是一个螺旋形金属丝笼子活动雕塑，有点像罗德琴柯和万同格罗后一阶段搞的悬挂旋转结构。后来的一件作品（或几件作品）的标题是《三次振动》(1963—1964，图 1060)，它是由螺旋形的抛光青铜装配组成的，一层层矩形堆积而起，像是遇到了地震的摩天楼。

查德威克（1914 年生）的作风于 1960 年代变得比较几何抽象化，同时保持了他搞人物的程式。《带翅膀的人物》(1963，图 1061）有许多新的最低限雕塑的简洁性的纪念性。1970 年代，人物重新以简化的几何形式出现，特别是站立或坐着的一对人物很有特色，男性的头是锤子状，女性的头则使人想到凿子尖；尽管他们具有抽象风格和超现实主义的情调，然而在他们的姿态里，却体现出一种自然和生命的观念（《两个坐着的人物 II》，1973，图 1062）。



图 1058　赫普沃思　《和神奇石头的谈话》　1973
青铜　6个形式　赫普沃思的遗产
伦敦　马尔巴勒美术有限公司惠许转载



图 1059　赫普沃思　《祖先II：山上的九个人物》
1970　青铜　第4版　高271.8厘米
赫普沃思的遗产　伦敦　马尔巴勒美术有限公司惠许转载

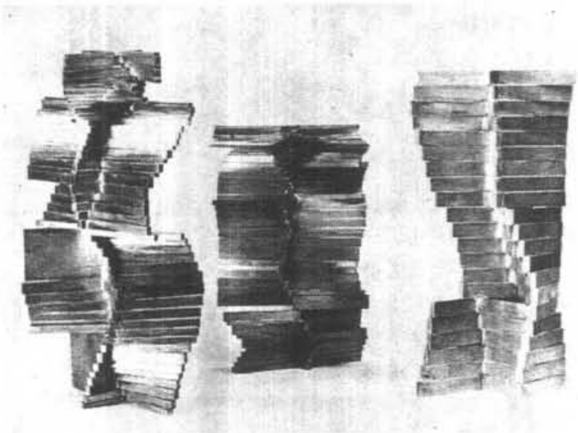
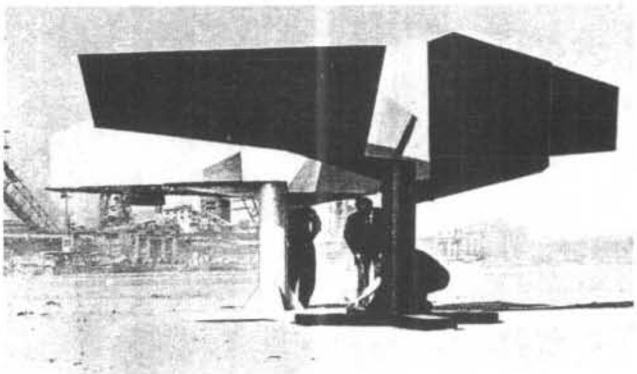


图 1060　肯尼思·马丁　《三次振动》
1963—64　黄铜
从左到右：27.9×12.7厘米
22.9×12.7厘米，26.7×12.7厘米
艺术家本人藏

图 1061　查德威克　《带翅膀的人物》　1963
着色铁　长548.6厘米　艺术家本人藏



由于当时潮流的关系，所以，查德威克的人物往往同真人的尺寸相同。

阿米塔奇在1960年代也转向一种基本的抽象形象，并带有某些人物造型幻想的迹象（《床》，1965，图1063）。他运用综合性的材料，如聚脂树脂，在探求雕塑新的非个性方面（new impersonatity），这种材料具有普遍探索的代表性。在1970年代，阿米塔奇和查德威克一样，转向纪念性尺度的人物，但又有十分有趣的差异。他的形象是极为简化的人物形式，其源渊是苏美尔人或早期巴比伦人或埃及的雕塑。艺术家有时使用着色的部件与雕塑相对应。在最近的作品中，阿米塔奇将有臂膀的人物头部和躯干，安置在桌形结构上。有时他只使用臂膀和头部，并根据抽象观点进行削圆和简化。他对这一主题，所作的最宏伟庄严的表现，是一件很大的青铜雕塑作品，标题为《双臂》（1974，图 1064），那两只手臂并排放在块状的大桌上，就像埃及法老或苏美尔祭司的手臂。毫无疑问，这些形象具有魅力和感人的力量。在许多画家和雕塑家转向古代以求灵感的同时，这是一个有效的、独特应用传统的实例，但又是基本的

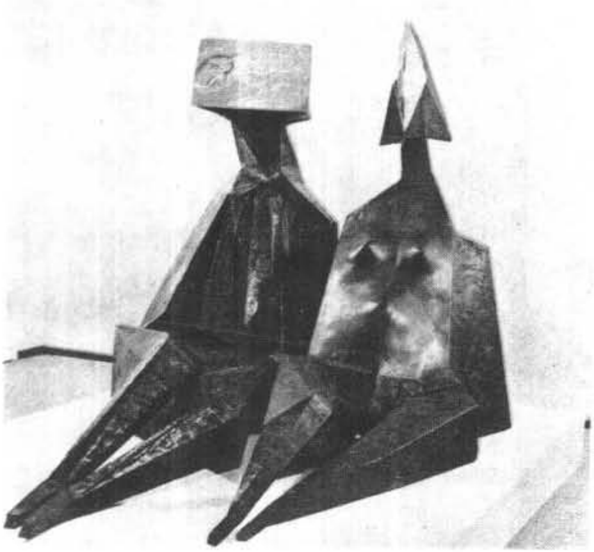


图 1062　查德威克　《两个坐着的人物 I》　1973
青铜：男子　165×228.6×109.9 厘米
女子　172.7×162.6×69.9 厘米
伦敦　马尔巴勒美术有限公司藏

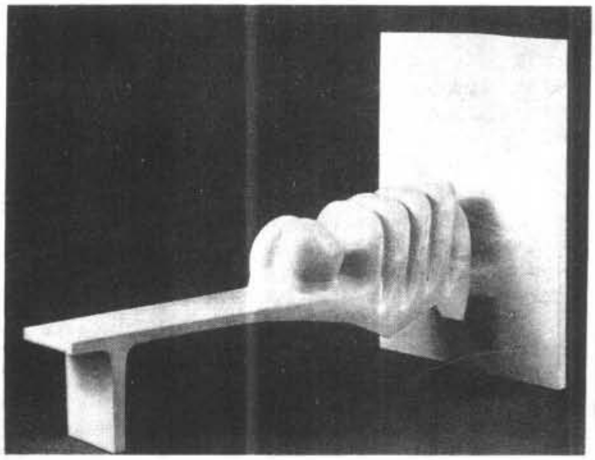


图 1063　阿米塔奇　《床》　1965
纤维玻璃和聚脂树脂　121.9×90.2×164 厘米　艺术家本人藏

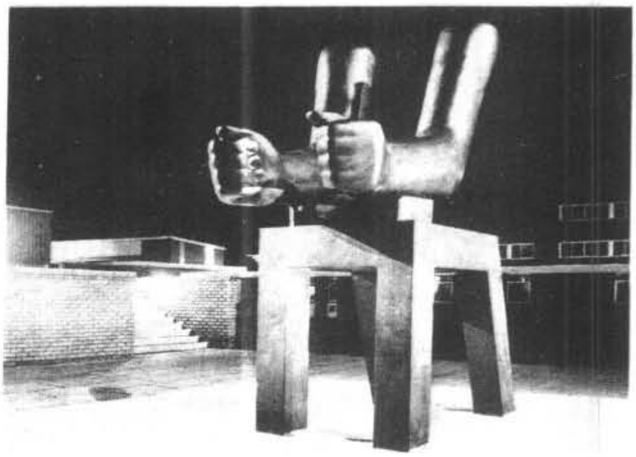


图 1064　阿米塔奇《双臂》　1974
青铜　高 238 厘米
英国　德文　林帕斯通皇家海军陆战队藏

雕塑形式。

特恩布尔（William Turnbnll，1922年生于苏格兰）是英国较年轻的雕塑家中最有天才的人之一，他创作的根源是来自布朗库西，不过凭自己的本源而有所变异。1960年代后期，特恩布尔开始以一种初级结构的形式进行工作，他把竖直的着色钢板嵌入钢基座中（《3×1，第二稿本》，1966，图1065）。虽然这里的部件是照艺术家的说明用机器加工的，但是那宏伟庄严的效果，却类似于他较早期的石头和青铜作品。

帕斯莫尔（Victor Pasmore，1908年生）是英国的主要构成主义者，继承了蒙德里安的传统。他先是印象主义画家，后为，直到1951年都是一位新造型（neo-plastic）画家，那时他受到了比德曼（Charles Biederman）的影响。比德曼是新造型构成主义者和构成主义理论家，当时住在明尼苏达州的雷德温（Red W-

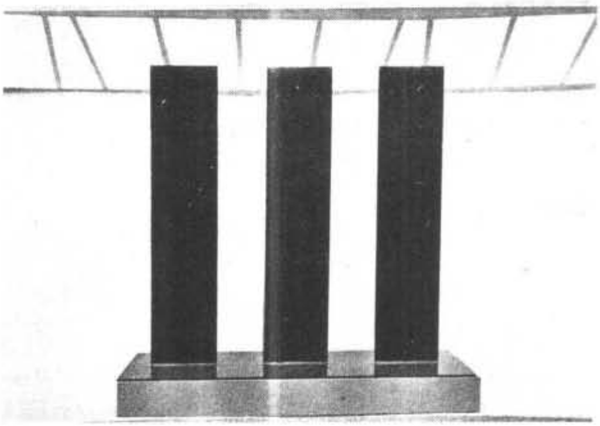


图1065　特恩布尔　《3×1，第二稿本》　1966　彩饰钢　214.6×78.7×236厘米　艺术家本人藏

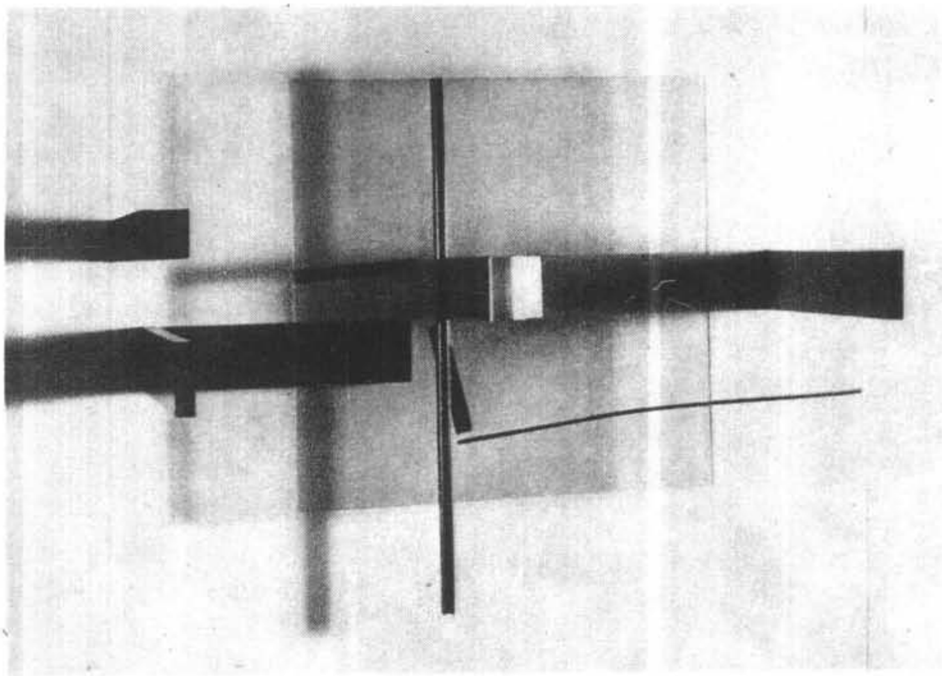


图1066　帕斯莫尔《白色、黑色，银白色、赤褐色的凸出结构》　1965　木料　塑料和铝　121.9×121.9×35.6厘米　伦敦　马尔巴勒美术有限公司

ing)。他写过一部《艺术乃视觉知识的进化》，发展了他的构成主义观点，称之为结构主义(Structuralism)，并对英国和加拿大的较年轻构成主义者，产生了非凡的影响(图 1066)。

墨西哥

墨西哥的主要构成主义雕塑家是戈里兹(Mathias Goeritz，1915 年生于德国)。1949 年以来，他在墨西哥创造了一种建筑环境的抽象雕塑主体，给人以深刻的印象。作品中包括叫作《回声》(The Echo，1952—1953) 的试验性博物馆，整个的屋子里，都充满厚重、倾斜的几何形结构，观众可以在里面穿行(图 1067)。更有纪念性的作品是《五塔》(1957—1958)，他把作品设计得如同卫星城的入口，那些垂直的、三角形的形状，高耸入云，高度是从 120 英尺(36.58 米) 到 185 英尺(56.39 米，图 1068)。毫无疑问，戈里兹僵硬有力的雕塑，影响了美国以及欧洲雕塑家对于大尺度环境雕塑或初级雕塑问题的研究。

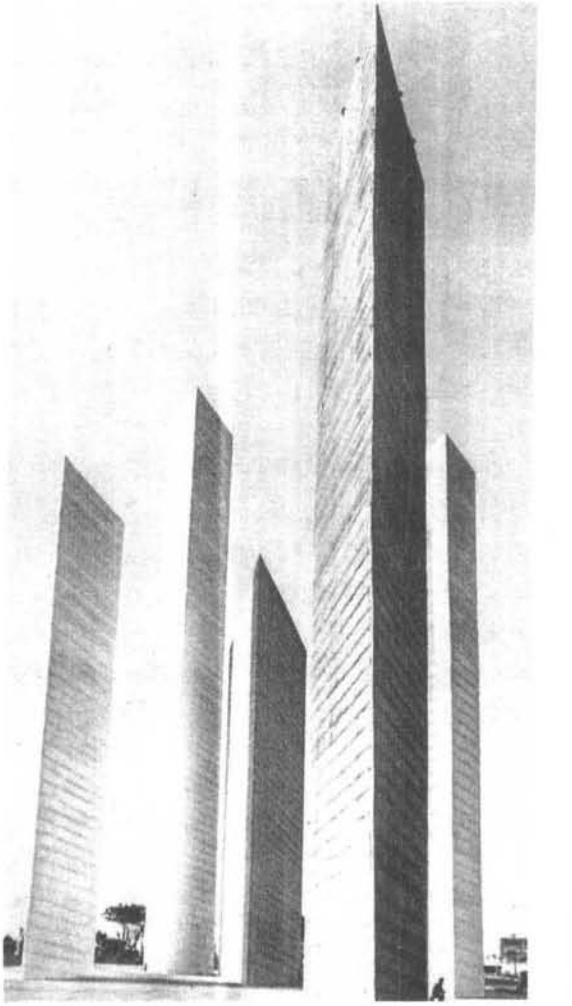


图 1068　戈里兹、巴拉干、潘尼　《五塔的广场》1957—58
墨西哥城　卫星城　着色混凝土

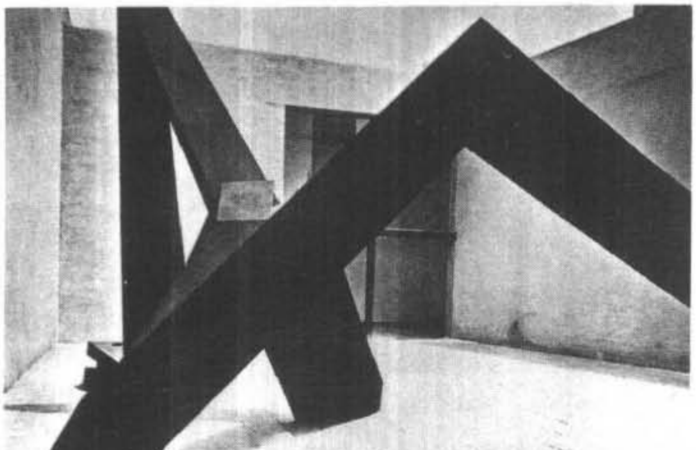


图 1067
戈里兹
有回声的院子里　墨西哥城　试验博物馆
1952—53　钢结构　高 424.8 厘米

第二十四章　1960年代和1970年代的新动向

回到物体

说到这里，我们必须讨论一下装配艺术、偶发艺术、波普艺术和新现实主义（nouveau realisme）等流派相互关联的一些发展。它们之间的界线很不明显（有时甚至它们的含义也不明确），但是它们有一个共同的趋势，都属于视觉和触觉的世界，这是一个物体的世界，一个日常生活事件的世界，以此来作为创作活动的基本素材。因此，它们对所有的抽象形式，是一股强大的反对力量，别看它们经常大量地依赖抽象艺术的成就。在对这些运动本身做个大略的了解之后，再照目录逐个论述几个主要的艺术家。

1961年末和1962年末，在纽约举行了两次重要的展览。前一次是现代艺术博物馆的《装配艺术》展览；后一次是西德尼·贾尼斯美术馆的《新现实主义者》(New Realists)展览。博物馆的展览是由塞茨（William C. Seitz）组织的，展出的是现代艺术方面的历史，陈列了许多实物，从两度平面立体主义者的"贴纸"和照相蒙太奇，经由各类达达派和超现实主义者的实物，到废品雕塑和整体房间环境(complete room environments)。塞茨给他展览的"装配"下的定义是："(1)它们主要是装配起来的，而不是画、描、塑者雕出来的；(2)它们的全部或部分组成要素，是预先形成的天然或人造材料、物体或碎片，而并不打算用艺术材料。"

随后，1962年的《新现实主义者》展览，包括一些英、美知名的波普艺术家，有代表性的法国新现实主义，以及从意大利和瑞典来的一些从事此类工作的艺术家。虽然说美国的波普艺术家已经出现好几年了，而贾尼斯的展览则是它们所获得的一次官方承认。那时候，波普艺术这个词儿，还没有得到普遍采用，它们和欧洲新现实主义的关系还不明确。而这一次展览会，使得这一关系明确起来，所有的艺术家们都涉及到主题，一个与抽象表现主义者，或者不定形艺术的艺术家们相矛盾的主题，大家依然在以惊人的独特方式来探索它。欧洲人似乎更接近达达派和超现实主义的传统；而英国和美国，则更多地采纳了一些当代的大众文化和具象的商业性形象。在1960年代的一些年月里，不同的标签，像新达达主义者、求实主义者(factualists)、大众现实主义者(Popular realist)、新现实主义者以及波普艺术家，不分清红皂白乱用一气。波普艺术之所以赢得了地盘，显然是因为这是一个很容易记的俚语性的标题[pop—波普艺术亦译流行艺术]。它立刻会被新闻、杂志和电视捡起来。正如我们已经指出的，甚至在美国，该标题还继续在不太严格地应用着，因此，可能除了沃霍尔(Warhol)、罗森奎斯特、韦塞尔曼(Wesselmann)、利希滕斯坦(Lichtenstein)和奥登堡之外，大多数与该运动有关的艺术家们，必须逐个地加以审察，以确定他们所从事工作的确切内涵。这还要包括英国和美国西海岸的一些艺术家，像英国的理查德·汉密尔顿、彼得·布莱克(Peter Blake)、菲利普斯(Peter

Phillips)、加里福尼亚州的蒂包德(Wayne Thiebaud)和拉莫斯(Mel Ramos)。波普艺术和新现实主义之间的关系,也就更加弄不清楚:事实上,大多数美国波普艺术家,在最近几年都在欧洲举办过重要展览,而许多欧洲艺术家,也连续在纽约和美国各地展出过。

以新现实主义而知名的运动,是由评论家斯坦尼(Pierre Restang)和艺术家克莱因(Yves Klein)在1960年奠基的。他们在米兰发表了宣言,并且于1960年11月至12月和1961年5月,在巴黎里斯坦尼J.美术馆(Restany's Gallery J.),举行了小组展览。后一次展览的标题为"高于达达四十度"(40 Degrees Above Dada),表明了与早先运动的亲缘关系。里斯坦尼声明:"新现实主义记录社会的现实性,并没有任何要挑起争论的意思。"这表明了一种愿望,要求主题是"非个性的表达"(impersonal presentation),没有表现主义者或社会现实主义者的色彩。这个目标是可以和波普艺术相参照的,但是,由于艺术家们所关注的事情不一样,结果是很不相同的。这派艺术家包括,克莱因、雷西(Martial Raysse)、费尔南德茨(Arman Fernandez)、巴尔德齐尼(Cesar Baldaccini)、延古莱(Jean Tinguely)、斯波里(Daniel Spoerri)、海恩斯(Raymond Hains)、维格尔(Jacques de la Villegle)和杜夫林(Francois Dufrene),除了克莱因以外,所有这些人都包括在装配展览会之中,而大多数人自然就参加纽约的新现实主义者的展出。后一次展览会的目录,摘引了里斯坦尼的一些话:"在欧洲同在美国一样,我们正在自然里寻找新的方向。所谓当代的自然,就是机械的、工业的和广告的洪流……日常生活的现实,如今已经变成了工厂和城市。在标准化和高效率这两个孪生的标记之下,所产生的外向性(extroversion),是这个新世界的规律……。"虽然这一部分声明,看上去对于波普艺术、新现实主义者同样是适用的,正如前面所指出的那样,但它好像也属于达达和超现实主义装配主义者。而下文就要讨论它。

装配和废品雕塑

从某种意义上说,本书的大部分篇幅,都是在追溯装配派的历史,因为在他们的先驱之中,肯定包括了立体主义者的拼贴、毕加索早期的静物构成、未来主义者(明显的是波丘尼[Boccion]的构成)、达达主义者、超现实主义者和他们的后裔。施威特(Kurt Schwitters)是废品雕塑传统的发起人,第二次世界大战以后,这派雕塑的探索活动占重要地位。曼·雷在转到当前人造物体时,更接近于波普艺术和新现实主义者,虽然他的目标总是超现实主义逆说。他的《不可磨灭的物体》,是由一个摇臂的节拍器组成的,上面附加了一幅很生动的人眼的照片,变成了名符其实的催眠器。对于波普艺术家和新现实主义者有巨大影响的著名人物,当然是马塞尔·杜桑。甚至"装配"这个词,连同许多别的,诸如"现成物体"(ready made)或"活动雕塑"(mobile)这类今日看来特别中肯的词,都是属于他的。他的最后一幅油画《哂》(1918,见彩图130),几乎是一部战后艺术倾向的词典,从波普艺术到光效艺术、色场绘画、程序绘画(programed)或结构绘画(Structured painting)及雕塑,应有尽有。

一位有影响的人物是美国人科内尔(1903—1972),他是一位文化人,他的兴趣就像他在箱形构成里所表现的那样,遍及西方世界的大多数艺术和文学领域。在1930年代早期,他与一个欧洲超现实主义的展出中心朱利恩·利维(Julien Levy)美术馆熟悉。在这里,他接触了许多由于受纳粹迫害和第二次世界大战战祸而流亡在美国的超现实主义者。他的第一批实验性的拼贴作品,就是受到恩斯特影响的。不

久，利维和欧洲超现实主义者一道，展出了他那些小型的构成。到了1930年代中期，科内尔确立了他的一套公式：有一个简单的盒子，通常正面镶着玻璃，在里面安排了好多物体、照片和地图。他运用这些，创造一种个人的梦中世界。这个世界与超现实主义的装配有关，而且也和文艺复兴的透视绘画、以及十九世纪美国的“乱真绘画”有关。所谓。“乱真”，就是把最先进艺术家们受到启示的东西，还原到三度立体的物体。

科尔内的箱子，充满了使人发生联想的东西，让人想到家、家庭、童年，以及他所读过的文学作品。看到过的艺术品，唯一能真正同它们比一比的是薄鲁斯特[Marcel Proust，1871—1922，法国小说家]。他的整个生命，好像都奉献给了对往事的回忆，一种对失去的童年或失去的世界的怀旧情绪。1942年的《美狄奇立刨床》(Medici Slot Machine)，是他早期的杰作之一，他用莫罗尼(GiovannniBattista Moroni，1525—1578)所画的一幅肖像《埃斯特家族的一位少年王子》为中心，采用了立体主义、几何抽象，和从早期电影那里得来的多次重叠影象，以及暗示过去和现在之间关系的象征符号(图1069)。在这件或者以后的作品中，没有一种组织好的能精确分析的肖像画法。每一件东西都是一种暗示，或者是浪漫式的怀旧。集合到一块，就成了提示另外一些事情的观念和意象，创造了一种在所有现代艺术当中都存在的，最亲切和有魅力的世界。

在1940年代和1950年代期间，科内尔在他的天地里进行了许多变化，有时无疑是受了蒙德里安的影响，创造三度立体的新造型主义的构成（《复合立体》，1946—1948）；另一些时候，他以镜子当背景，预见性地运用了1960年代光效艺术家的创作公式（《药房》，1943，图1070）。三十多年来，在美国的艺术家当中，他已经成为最严谨的艺术家，但在公众中不露



图1069 科内尔 《美狄奇立刨床》 1942
构成 34.3×30.5×10.8厘米
纽约 伯纳德·J·里斯夫妇藏

面。他的作品所具有的普遍感染力，使每一个熟悉他的作品的人声称已经发现了他。虽然从1930年代以来，他的展品已受到报刊的热烈评颂，他也和马格里特(Magritte)一样，直到最近依然是个深居简出的人。当他的影响似乎遍及各地的时候，这位不露面的人也就似乎到达了每一个角落。

另外一位先驱人物是基斯勒(Fredrick Kiesler)，他是一位伟大的幻想建筑师(visionary architect，见[475页])，他所做出的完全是另外一类贡献，叫做环境艺术(art of environment)。在他生命之末所举行的展览会上，他把雕塑的形式和彩色的壁板以及暗示教堂家具的物体结合起来，创造出一种阴沉而有点恐怖的教堂，献给某种阴森森的宗教。用青铜铸造的骨形物，摆在油漆得明亮的壁龛前面，像是个受膜拜的遗物。在一个条形祭坛上，立

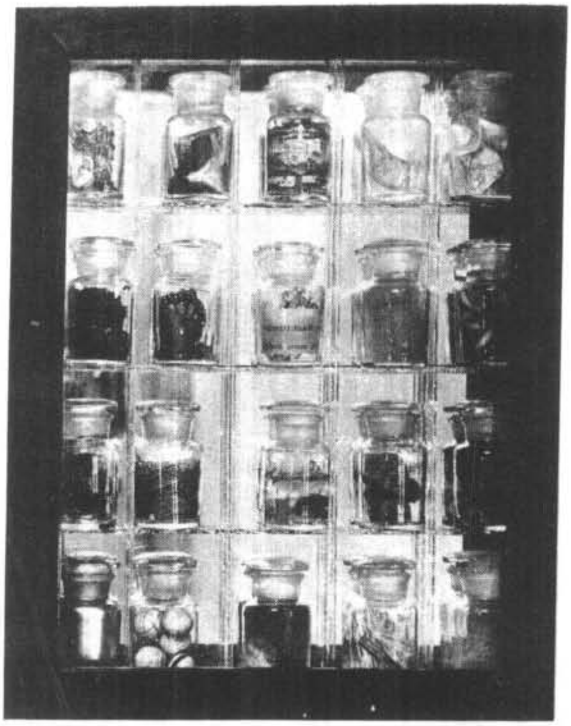


图 1070　科内尔　《药房》　1943
构成　38.7×30.5×7.9 厘米
纽约　马塞尔·杜普卡夫人藏

着另一个这类的遗物，祭台上面，悬着桌子形状的东西，它那下垂的桌腿，作出一种可触及的恐吓姿态。这一组东西，恰如其分地被称为《最后的审判》。尽管这个展览或环境，必须布置在美术馆，各部件之间的关系，需要由戏剧化的灯光联系起来，但从概念上说，它的布置是属于一种基斯勒本人设计的建筑空间；尽管后来分散了，这件作品把超现实主义兼表现主义的气氛同构成主义的形式结合了起来，这是现代作品中鲜见的实例（图 1071）。

更彻底的装配传统是路易斯·内威尔逊（Louise Nevelson，生于 1900），在 1960 年代，她的有特色的作品，是由几十个独立的箱子造成的一大片木墙，箱子里面精心安排了数百件找来的物体，通常是从旧家具上锯下来的碎片或者从拆掉的旧房子上弄来的木作。然后把这些东西刷上统一的黑油漆，或者像后来的作品，刷白色或金色的油漆。虽说构成用的是废品，但它们造成一种废旧品的优雅感，一种雅致的对老房子的怀旧感，从而把这些要素从老房子中发掘了出来（《美国人对英国人民的一件献礼》和《太阳花园，第 1 号》，见彩图 235）。最近内威尔逊已经转向新材料，有铝、环氧树脂、清丙烯酸（《透明雕塑六》，1967—1968，图 1072）。常常是小尺度的作品，能产生出多种不同的装配版本。因而，她加入了同视觉的和光线的效果有关的那些艺术家的行列。尽管新的作品无瑕可击地精确，但这些作品的效果依然有木墙面的祭坛性质。

在 1960 年代后期和 1970 年代，内威尔逊作为女雕塑家的前辈，已经接受了制作大尺度的户外作品的许多委托（图 1073），这些作品，使她有机会进行新材料铝、钢、特别是可特恩钢（cor-ten Steel）的试验。她照她的木作传统，组成了一些非常美观的整体房间环境作品。在这当中，她把透明的丙烯酸雕塑的单纯性结合了进去。《持续了二百年的黎明》（图1074，1976），横跨了费城美国法院入口的门厅。

一位雕塑家几乎不可能用当代倾向的说法

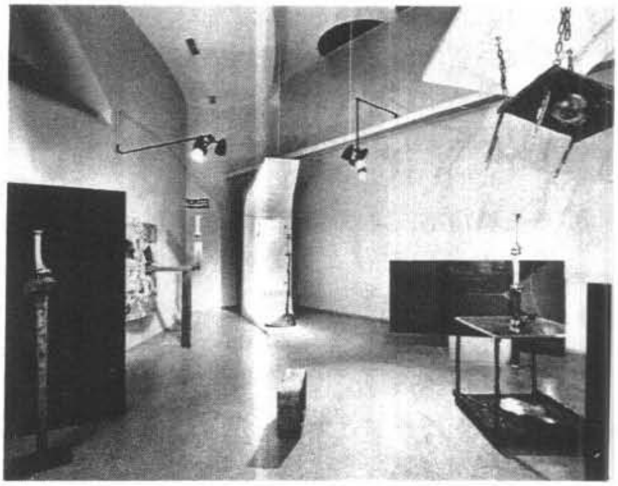


图 1071　基斯勒　环境雕塑展览　右：《最后的审判》
青铜、铝、铁、甲基丙烯酸树脂，金箔和不锈钢
1955—59，1963　208.3×91.4×94 厘米
纽约　弗雷德里奇·基斯勒夫人藏

去分类的。但无论如何，布儒瓦（Louise Bourgeois，1911年生，法国）是美国舞台上最有个性和最有想象力的雕塑家之一。起初她是一位画家兼雕刻师，在1940年代后期转入雕刻的雕塑，创作了一些孤立的拉长了的形式，大概是极力模仿贾科梅蒂的雕塑，虽然在风格上没有多少关系。雕塑的变换更替，是在连串成组的情况下进行的，在这些组里，用一些漆成黑、白色的抽象形体，呈现出人物和公共社区的特点。在1960年代，她的作品大部分又变成能翻青铜的石膏形体。利用这种更加灵活的材料，她又进一步发展了她的梦幻，搞了许多具有人形的顽石，而且是把里面翻在外面的形状，隐藏在内部的常常是一种显微洞穴似的一系列神秘的东西。最近一个阶段，她又转而搞石刻。在这里面，她安排了一连串圆的、垂直的、色彩强烈和抛光了的形式，放在凿得很粗的基座上，这里面有点含蓄着男性的意思，有一种奇怪的几乎是神秘的效果（《黑色进行曲》，1970，图1076）。

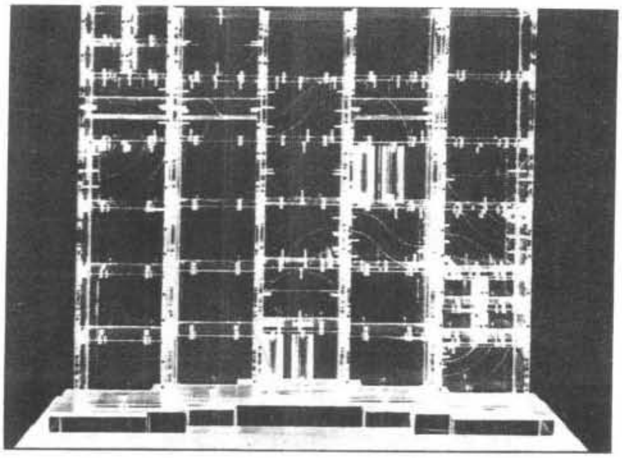


图1072　内威尔逊　《透明雕塑六》　1967—68
丙烯酸树脂　48.3×50.8×20.3厘米
纽约　惠特尼美国艺术博物馆



图1073　内威尔逊　《通透的地平面》　1975
可特恩钢涂黑漆　高304.8厘米
坎布里奇　马萨诸塞州理工学院　固定藏

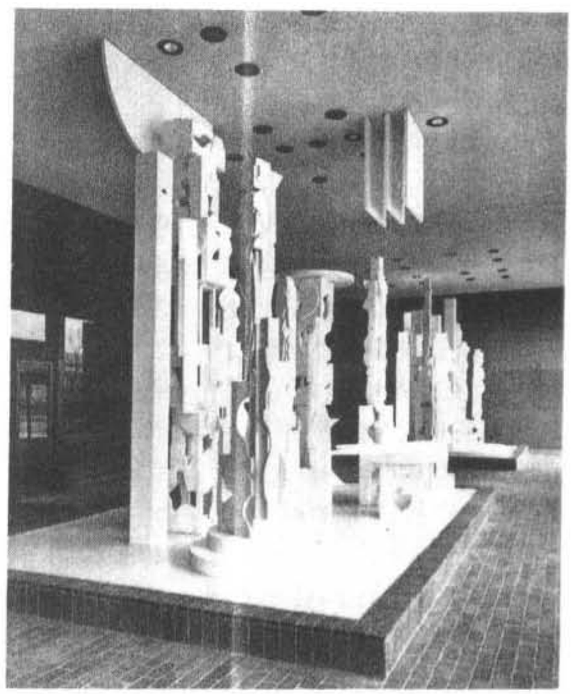


图1074　内威尔逊《持续了二百年的黎明》
1976　木制涂白漆　38.1×228.6
×76.2厘米　美国　费城　美国法院
综合服务办事处



图 1076　布儒瓦　《黑色进行曲》 1970
大理石　111.8×111.8×119.4 厘米
承艺术家供稿

她在 1970 年代，以一种史无前例的尺度进行工作，用乳胶和石头，创造了一系列独特的梦幻雕塑。《父亲的破坏》(彩图 236) 可能是最精采地描述了一个洞穴似的环境，有很多奇异的钟乳石和有体量感的巨石形状。布儒瓦沉醉于球形，泡状物由隐而显，仿佛是从一个粗糙的胚胎体生成的过程。

在 1950 年代，废品雕塑的进展遍及欧洲和美国。废品雕塑——这是大多数艺术家不那么喜欢的称号，它是装配的分支。废品雕塑处心积虑地寻找城市文明所遗弃掉的一些废品，也许用选择、重新组合或者是不加解释的展示等方式，来把它们变成艺术作品。施威特是这一倾向中的第一个伟大的典范，尽管他的基本来源是立体主义的拼贴和构成。他在大街上捡各种垃圾，然后如获至宝似的按纪念性尺度，把这些垃圾搞成拼贴或浮雕，并成为他的“默兹结构”(见 [394] 页)。运用所找到的充满达达和超现实主义气息的物体，把它们还原成所谓劳申堡 (Rauschenberg) 的结合绘画 (Combine painting)。杜布菲的雕塑是用焦炭炉渣制作的，而布里，那撕碎流血似的粗麻布绘画，则是废品文化的面目，像是英国人约翰·莱瑟姆 (John Latham) 用旧书残章所制作的令人惊讶的浮雕。在法国，塞扎是主要的代表人物，

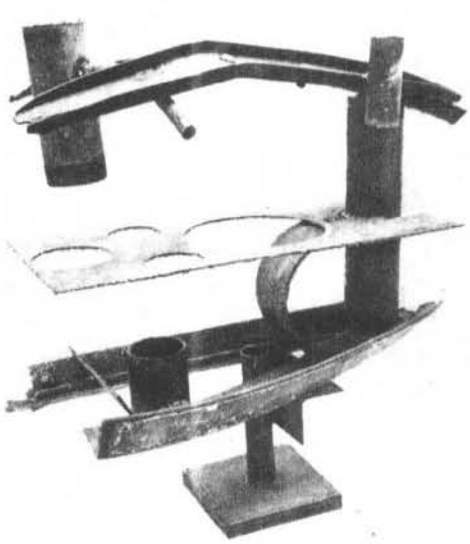


图 1077　斯坦基威支　《无题》 1962
铁和钢　高 102.9 厘米
纽约 所罗门·古根海姆博物馆 埃莉诺·L·阿纳森赠

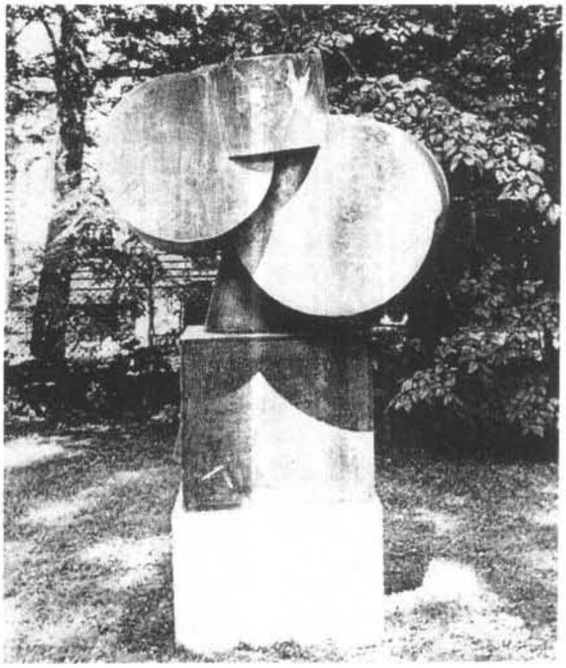


图1078　斯坦基威支　《无题》 1974
钢　152.4×121.9×106.7 厘米

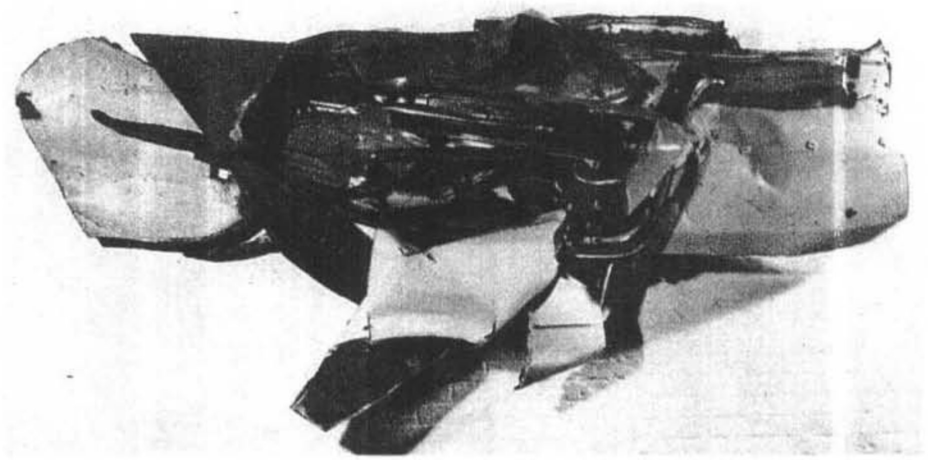


图 1079
张伯伦
《查维利》1974
铬和油漆、汽车零件
281.9×59.5 厘米
洛克斯莱-谢伊

先是运用机器零件制成生了锈的人物似的雕塑，后来又把庞大的废品汽车用巨大的压力搞成方块。在英国，保洛奇制作了废品机器另件的人物，但后来转向亮闪闪的、新的、有机械精密度的一种艺术，更正规地接近波普艺术。在美国，废品艺术家为数众多，这大概是由于废品也多的缘故吧？汽车坟地是人们熟知的美国风光之一，巨大的烟尘斗乱的垃圾场也是美国风光。

斯坦基威支（Richard Stankiewicz），1922年生），就是第一批、也是最重要的战后废品雕塑家之一。他所搞的是超现实主义者的人物造型，也有抽象的构成。早期的作品《秘书》是一件令人欣喜的幻想作品，在这里面，垮了的打字机，实际上是一个正在给她自己打一封信的打字员。另外还有 1962 年的《无题》（图 1077），尽管是利用旧的长了锈的机械零件制成，但它是一个纯粹抽象的零件安排，像加波（Gabo）制作的构成一样精确。在这里，废品经过艺术家的手，变成一件美丽的作品。甚至作品中生了锈的表面，都开始呈现一种新质感的重要含义。在 1970 年代，把斯坦基威支早期的所谓废品雕塑作品再同他联系起来就不恰当了，最近他又转向了一种古典式的形象，把一些用锤敲出来的极为简朴单纯的钢制圆形连锁在一起，形成了一种非常有力的效果（《无题》，1974，图 1078）。

张伯伦（John Chamberlain，1927 年生），运用一些带有强烈的搪瓷和彩色表现的汽车车体废品，创造出被认为是美丽的抽象装配作品，如 1963 年的《银色的后跟》。后来，张伯伦又转而搞软质合成材料，象氨基甲酸脂的雕塑，创造出一种和奥登堡的软结构抽象极其相似的作品。但是他还是继续创作他那基本的搪了瓷的金属装配作品，其中有许多已变成先进的、更为精确的构成（图 1079）。

邦太库（Lee Bontecou，1931 年生），沉湎于对女性的想象，已经有好多年了，常常用旧的焊接钢片和帆布做成象征女性的东西，装上吓人的拉锁式的牙齿。近年来，她又开始研究更为原始的形式和材料。其中除了精致的构图之外，还涂上一大片非常大胆的抽象色彩，同时还有用塑料制作的以死亡为主题的花卉形象（《无题》，1971，图 1081）。阿戈斯蒂尼（1931 年生）的早期，把一些废品要素铸到非常放手的青铜意象中去，充满隆起部位。在 1960 年代，又集中到石膏构成上，把所有真理性的概念转化到材料上去。有时这些作品有气球似的轻盈感，赶走了有毒素的活的有机物，有时则是简单的静物，如瓶子、水果、蛋和衬布等等，将它装在一个框子里，都翻铸或造型成白色石膏，有一种令人恐惧的幽灵般的真实（图1082）。在

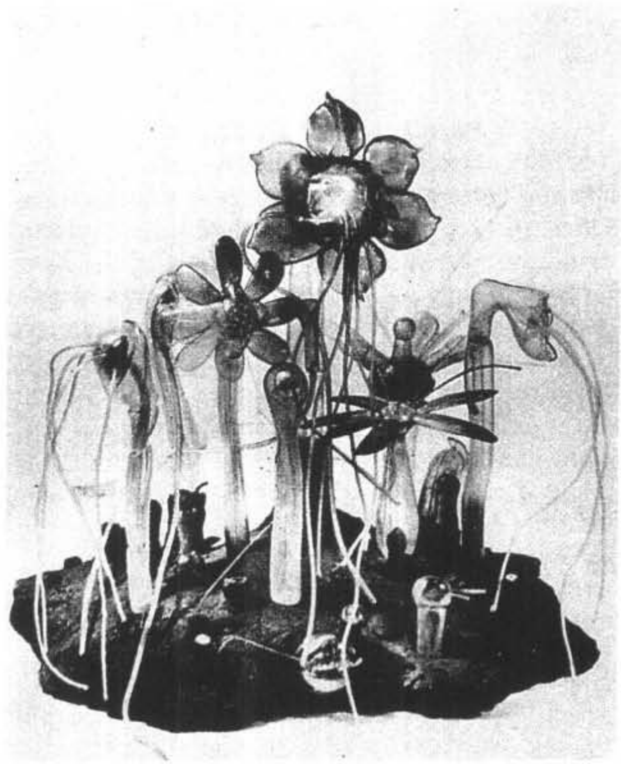


图 1081　邦太库《无题》1971
塑料　27.9×26.7×20.3 厘米
纽约　利奥·卡斯蒂里美术馆

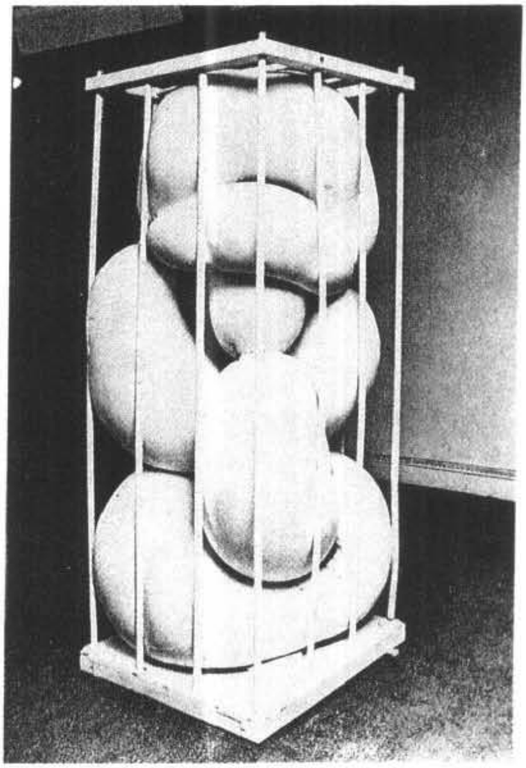


图 1082　阿戈斯蒂尼《笼子二号》1967
石膏、木和钢　高 193 厘米
纽约　前斯蒂芬·雷迪奇美术馆

运用石膏产生一种亚真实性（Sub-reality）方面，阿戈斯蒂尼和西格尔（George Segal，1924 年生）之间有着相似之处，也与比利时雕塑家或者物体制作者相似。霍伊登克（Paul val Hoeydonk，1925 年生）幽灵似的人体模型，整体或局部都用白石膏来表现，造成某种朦胧的真实（图 1083）。本格里斯（Lynda Bengliis，1941 年生），运用聚氨基甲酸脂泡沫制作在某种程度上与塞扎近期相类似的作品，创造出稀奇古怪的形象，具有令人毛发倒竖的效果（图 1084）。本格里斯有一种杰出的才能，他能时常变换个人所开拓的形式。

最年轻的，从使用的材料来说也是最吸引人的装配艺术家，是德国的玛丽·包尔梅斯特（Mary Bauermeister，1934 年生）。她把玻璃和彩色大理石球与油漆的石膏底面结合了起来，有时再加上涂鸦之类的画，创造出具有压倒一切的装饰魅力的作品。这些作品使人想起维多利亚英国式的古玩架子，甚至想到法国十八世纪的《业余收藏家的珍藏室》（图 1085）。

瑞士培养出许多杰出的现代雕塑天才。阿普（Arp）早在大约 1909 年在此逗留期间，就取得了重要的进展，而且在 1917—1919 年达达时期，成为他的第一个成熟阶段。贾科梅蒂是一位瑞士人，马克斯·比尔、廷古莱、罗伯特·牟勒和卢金布尔（Bernhard Luginbuhl）同样也是。凯米尼（1907—1965）虽然生在罗马尼亚，并在匈牙利的布达佩斯受教育，但在 1942 年以后也生活在瑞士的苏黎世。他是一位最富有个性、最让人消魂夺魄的雕塑家。他的装配形式用的是各种金属的下脚料，如铜、铁、锌、铝等。把这些下脚料切成不同的形状，有小方

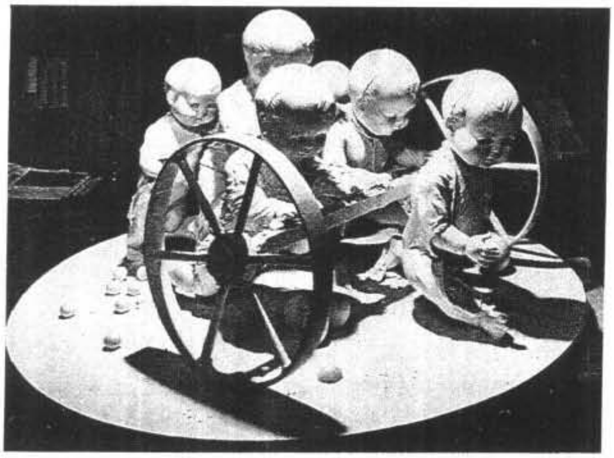


图 1083 霍伊登克 《活动》 1965
赛璐璐、木和铁 直径 125.1 厘米
布鲁塞尔 科奇姆美术馆

块、筒状的或者长条等，再把它们焊接在一起，主要是用浮雕的效果，创造一些神奇的想象，有时长出植物，有时是奇特的格构。凯米尼在他的技术限度以内，还完成了一种娱乐性的排列效果。其色彩效果是通过材料的选择和用焊接吹管强烈的火焰进行多变的加工而产生的，这在最后的效果方面是特别重要的（采图 237）。

罗伯特·牟勒（Robert Müller 1920 年生），把切割的金属板，通常是铁板，刷上黑漆装配成一个错综有机的抽象形式，唤起某种猛兽或者吓人的显贵的样子。牟勒跟里希埃学习。里希埃 1939 年和 1945 年间在瑞士，尽管牟勒的直接金属抽象结构构成，在技术上和在外观上都与她的人物青铜是不一样的，但他们在提示怪异形状方面的所作所为，乃是相似的。牟勒的形状特点是，把弯曲的包容空间的容积，同参差不齐的生长物结合起来。尽管常常运用金属碎片以求特定效果，但他与废品雕塑家有所不同，他注重把废品进行油漆、抛光，把这些东西装修到完全消除从废品院里来的一些痕迹

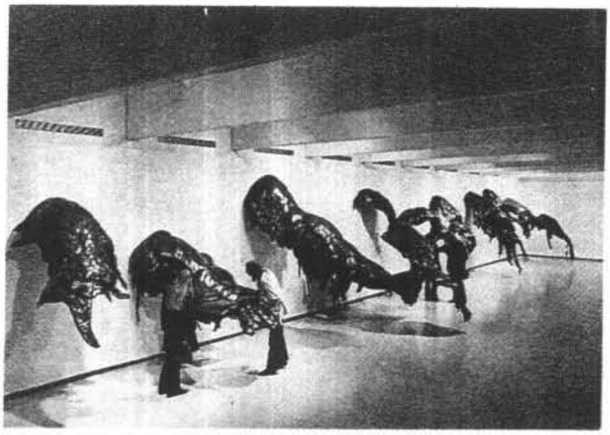


图 1084 本格里斯 安装景观
明尼阿波利斯
沃克艺术中心

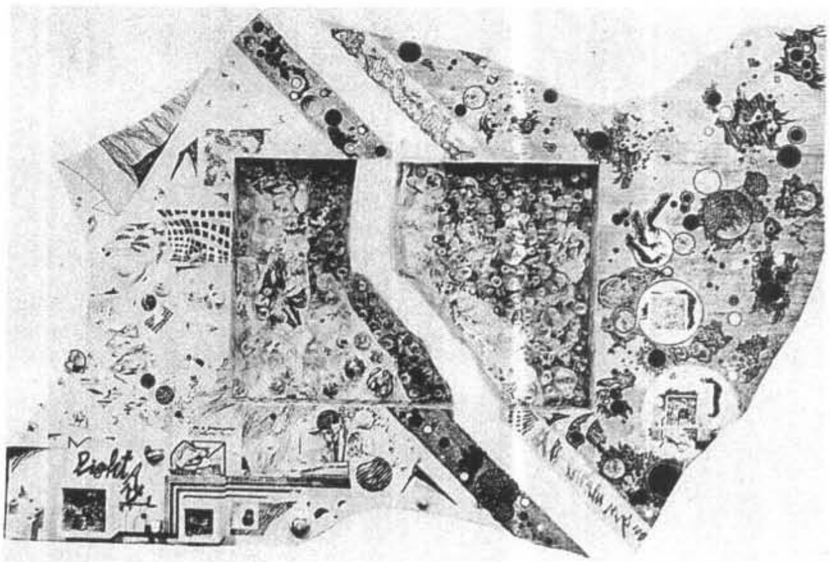


图 1085
包尔梅斯特
《都打碎了》
1965—67
混合使用多种媒介
170.2×279.4 厘米
纽约 私人藏

后来，像许多年轻的雕塑家一样，他强烈地反对运用底座，他把他的作品组合在地面上，立着或躺着（图 1086）。

二十世纪，在西班牙雕塑领域，产生了许多伟大的人物，其中有毕加索、米罗、冈查列兹。下一代的一位领导人物是瑟兰诺（Pablo Serrano，1910 年生），在 1950 年代，他是一位直接金属构成主义者（direct-metal constructivist），但到 1960 年代，他用青铜创作了吓人的抽象和有机的生物。1965 年的《人与门》（图 1087）是用又大又粗的光亮矿渣制成的，看起来不大像人，倒是很像深海里的某种海兽，它的门口畅开，宽到可以显示出一个特别令人厌恶的内部世界。

西班牙年轻一代最有才华的雕塑家是齐立达（Eduardo Chilida，1924 年生）。他用铁从事创作（本来是用展开的条形锻铁，但更近一个时期用的是厚重的带纪念性的大条块，他已经于世纪中叶创作了许多印象深刻的纯构成主义抽象作品。较早的作品，只是搞出一些旧的工具加以锻打，但后来的作品（《空间调节之四》，1966，图 1088）具有一种纯净、有力的建筑式的抽象感，体量、斜度和矩形之间有极为精妙的关系。齐立达是第一位与构成主义者和风格派艺术家有直接渊源的雕塑家，他是一位杰出的继承人。

在意大利，虽然马里尼和曼祖(Manzu)及其它人在重复着强有力的人物传统，某些最令人感兴趣的战后雕塑，还是可以在抽象和结构构成领域里找到。卡谢拉（Andrea Cascella，1920，年生）创作了非常美的大理石和其它石料制成的综合性结构构成（《美少年纳西塞斯》，1967，图1089）。阿纳尔多（Arnaldo Pomodoro，1926年生）和吉奥（Gio Pomodoro，1930年生）是两兄弟，主要是用青铜来进行创作的。尽管他们具有其独特的风格，他们互相以十分奇特的方式加以补充，甚至分别采用男性和女性的性感形象。阿纳尔多用一些很





左图 1086
牟勒
《器官》1966
铁　高 210.8 厘米
阿姆斯特丹
斯台德里克博物馆

右图 1087
瑟兰诺
《人与门》
局部　1965
青铜
马德里
朱安娜·莫
多美术馆

简单的基本形式，高高的柱子、大个的圆球，以及长方体的形式，或者搞成浮雕或独立雕塑。这些形式由石膏翻成或用青铜铸成，抛光擦亮的一些表面，带有参差不齐的孔隙，填充以错综复杂的细部。柱子或球体，仿佛是经过美好修饰的错综复杂的机器，被突然的爆炸炸毁，借以揭示其中的复杂机能。那些矩形的雕塑看上去好像巨大的计算机，展现着它那梦幻般的机件(图 1090)。以数学的精细苦心经营的中空的碟形，变成了《双式雷达》(1965)；机械肖像画法，或者更精确地说计算机肖像画法，已经在这些标题之下固定了下来：像《数学家的桌子》、《向宇航员致敬》以及《纪念之桌》。阿纳尔多近来的雕塑在基本概念上并没有很剧烈的

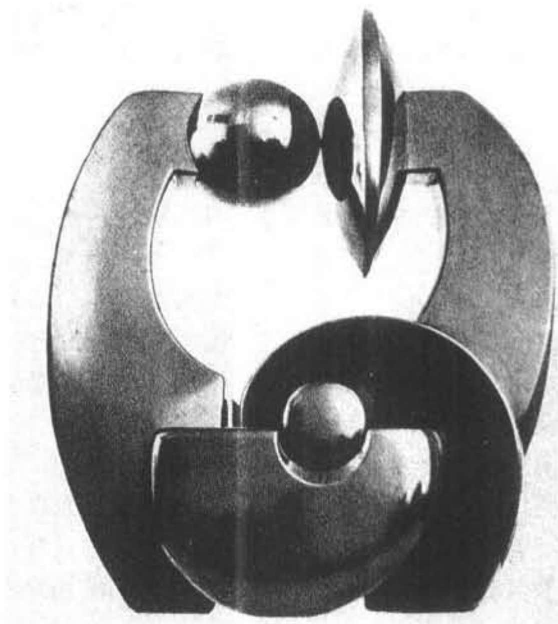


图 1089　卡谢拉　《美少年纳西塞斯》　1967
黑色比利时大理石　高 91.4 厘米
米兰　埃利叶特美术馆

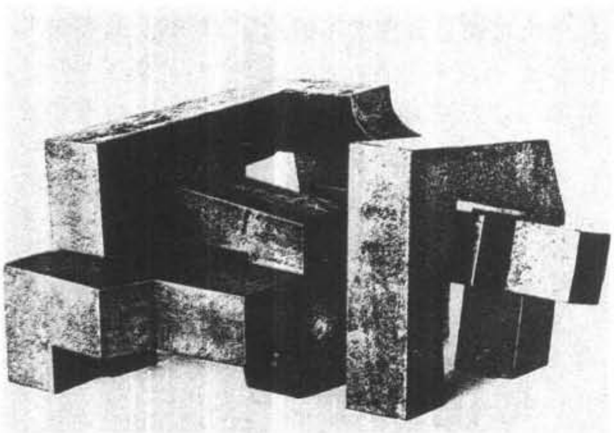
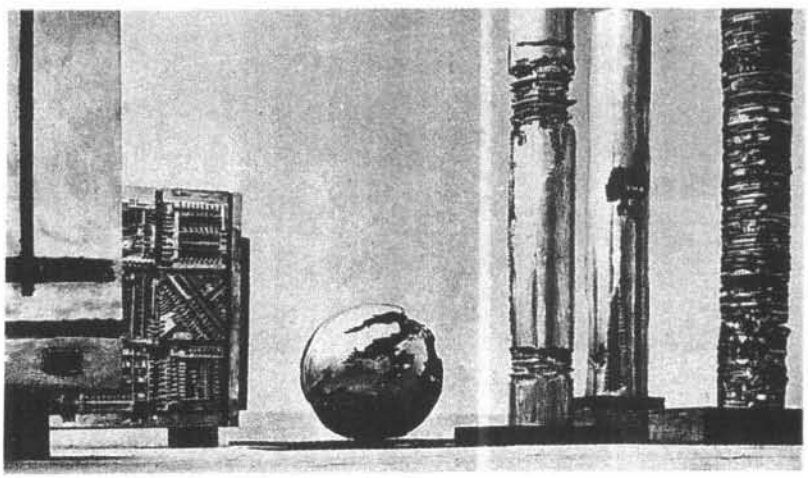


图 1088　齐立达《空间调节之四》
1966　铁　高 57.8 厘米
巴黎　埃米·米特藏

下图 1090　阿纳尔多 1964 在威尼斯比纳尔的展览：
左：《J.F. 肯尼迪的地产》　1963—64
青铜　中：《斯弗拉》　1964　青铜
右：《三个旅行者的柱子》　1961—64
青铜　纽约，　马尔巴勒美术馆



变化，但是像1970年代的其他许多雕塑家一样，他已经有机会去创造与建筑有关的纪念物。给人印象最深的一件作品就是在米兰的《伟大叶片之柱》，非常优美地重复了建筑物的建筑形式（图1091）。

吉奥自己独特的风格，在强调技巧的精确性方面，与他哥哥的风格是有关的（他们兄弟二人起初是金银手饰匠和装饰师）。阿纳尔多的倾向，基本上是机械的，甚至他的柱子和球形，都是有点男性的样子，这只不过是一种略微的象征性概念而已。而吉奥的雕塑则是强烈性感的。这种性感不只是得自明显的女性象征，而且主要得自大片青铜起伏不平的有机反光表面（图1092）。在吉奥的作品中，那雕塑的正面化概念是很明显的，大多来自一些美国的抽象表现主义者和色场绘画，像波洛克、克兰和纽曼。在他的雕塑中，有些方面可以说是纽曼的"线"绘画的有机的、雕塑的译本。

把正面化当成雕塑的原理，是由孔萨格拉（Pietro Consagra，1920年生）早在1947—1948年首先在意大利雕塑中提出的。他用金属层压制品或者联结起木头条块，按照独立四边形的原则来构成他的雕塑。他所关心的是要离开古时把雕塑放在中间当成图腾的概念。他把板式或金属的结构，弄上疤痕、烧灼、焊接以及铆接，创造出一个两度平面式的雕塑风景来。但因为它确实是作为三度的立体而存在的，所以仍保持了一定程度的雕塑体量（《对话篇》，图1093）。在1960年代，他甚至连这种程度的体量也要打破，他运用了薄的独立的铁或铅的嵌板，使空间互相穿插。目前，这些嵌板形状变本加厉地成了弯曲的、有机的形状，涂上紧固的红、蓝和白等色彩，艺术家认为这些色彩对这些形状来说是最自然不过的了。为了使雕塑接近绘画，孔萨格拉在绘画和雕塑中，代表了一种范围很广泛的运动：丰塔纳（Fontana）绘画中

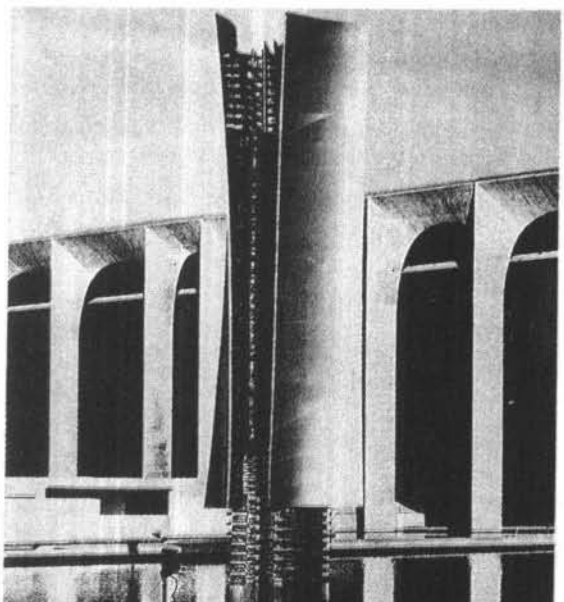


图1091 阿纳尔多 《伟大叶片之柱》 1975
钢和青铜 1200.2×219.7×219.7厘米
米兰 蒙达多里大楼

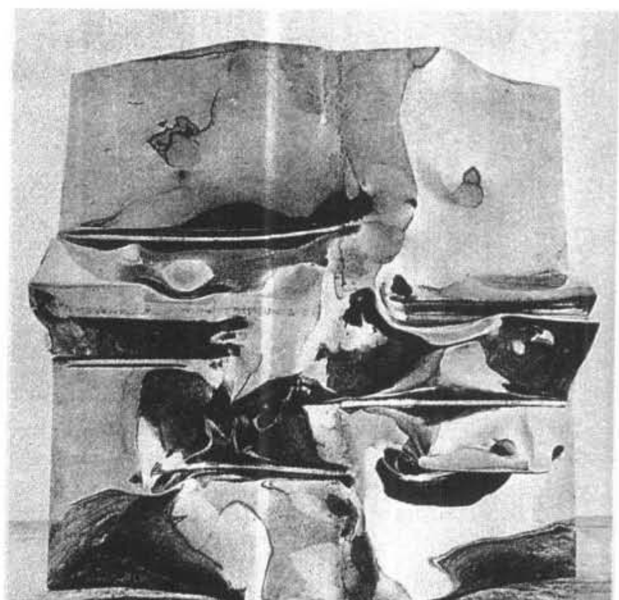


图1092 吉奥 《波罗米尼广场之二》 1966
青铜 198.1×198.1厘米
纽约 马尔巴勒美术馆

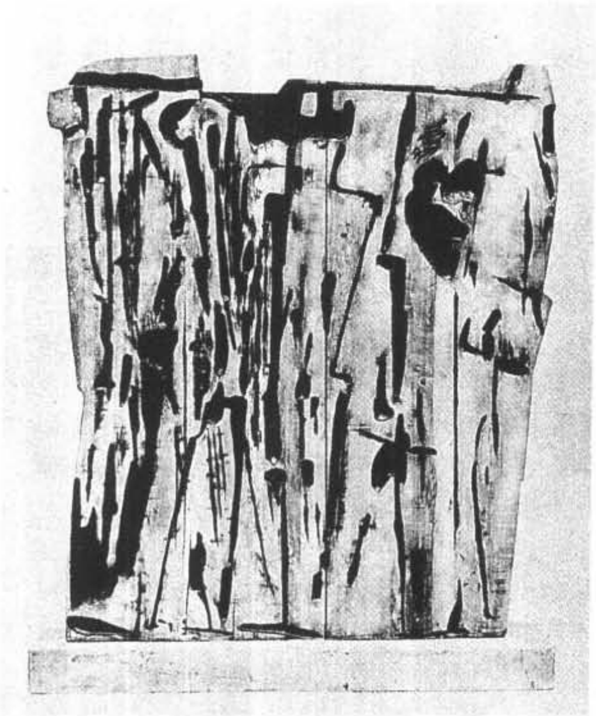


图 1093 孔萨格拉 《对话篇》 1958
木 高 142.2 厘米
纽约 所罗门·R·古根海姆博物馆

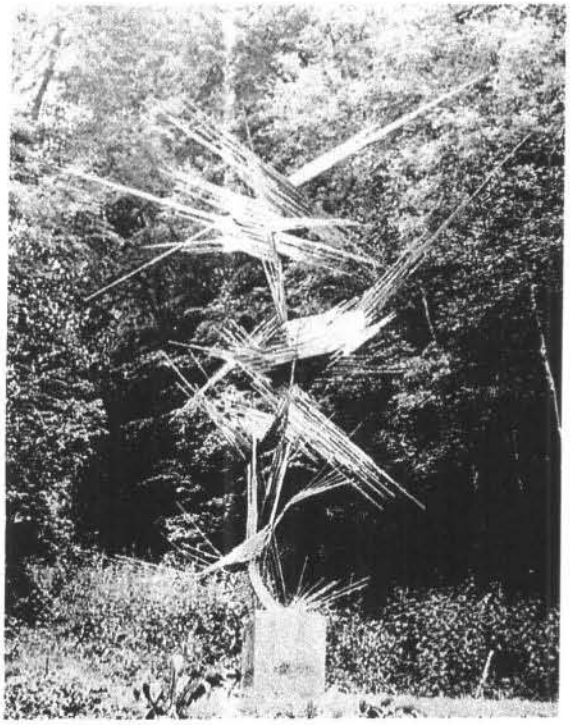


图 1094 克里克 《空间造型》 1961—63
不锈钢 高 731.1 厘米
法国 雷乌 巴罗尼斯·阿利克斯·德·罗思柴尔德藏

的空间主义（spatialism）运动或戴维·史密斯（David Smith）的线描，或者画布造型概念（Shaped canvas）。他已不再像其他人那样，去促成创造一种绘画和雕塑的综合体，而是要改变传统的公式，去扩大雕塑的领域。

除了施莱莫（Oskar Schlemmer）以外，乌尔曼（Hans Uhlmann）是第一个用铁或钢制的棒材和板材去制作构成的德国人，因为纳粹的迫害，直到 1945 年以后他才真正成为一位重要的雕塑家。他的构成是属于加波、佩夫斯奈和俄国构成主义的。

德国另外一些构成主义者的领袖人物，包括克里克（Norbert Kricke，1922年生）和迈耶-丹宁霍夫（Brigitte Meier-Denninghoff，1923年生）。他两人都用焊接在一起的细钢棍。克里克所创作的是开畅的多刺的结构，使人想到是某种机械化的仙人掌（图1094）。迈耶-丹宁霍夫则把棍棒组合成捆，做成建筑雕塑，常常是高高的、相连的、倒金字塔形的，或呈展翅高翔的、中世纪德国城堡带雉堞的塔楼形式。

偶发艺术和环境艺术

各种艺术整体化的概念，更重要的是生活与艺术的整体化概念，是波普艺术革命的一个完整的方面。持这种态度的主要发言人是阿伦·卡普罗（AllanKaprow，1927年生）。偶发艺术和环境艺术的创立者。题名为《6部分中的18个偶发事件》的第一个展览，是1959年在鲁本美术馆里进行的。鲁本美术馆从1959年到1960年只存在了一段时间，它是纽约闹市区富有斗争精神的艺术派别的美术馆之一。重要的是它

还是一个实验中心，1960年代，许多第一流的年轻艺术家在此初露头角。在鲁本美术馆参加展出的这些人中，除了卡普罗之外，还有丹因(Jim Dine)、奥登堡、西格尔和萨马拉斯(Lucas Samaras)。现代艺术国际化的另一种迹象，也可以在这种联系上看出来。日本人已经在偶发艺术之前做了某种宣布，因为早在1955年大阪的所谓“具体派”(Gutai Group)已在舞台上演类似偶发这样的东西，1957年以后，这种演出除了大阪以外，还在东京举行过。〔偶发艺术，Happening，又译哈本宁〕。

偶发艺术有它的根源，这在第一次世界大战以来成立的达达派的宣言中可以找到。在某种程度上，可以追溯到十八世纪幻想《喜剧》(《commetia dell'arte》)的即兴演出。在1940年代，作曲家约翰·凯奇(John Cage)正在试验一种音乐形式，让一些临时碰上的观众参予演出。偶发也被认为是出自拼贴的原则，是发展成动作的一种形式(图1095)。卡普罗下过一个定义，说偶发是“在超过一个时间和一个地点的情况下，去表演或理解一些事件的集合(assemblage)。它的物质环境，是直接运用可以利用的、或者稍加改动就可以利用的东西来构成的；就其各种活动而言，可以是有点创造性的，或者是平平常常的。一个偶发事件，并不像舞台演出，可以在超级市场里出现，可以出现在奔驰的公路上、可以在一堆破烂下出现，也可以出现在朋友的厨房里，或者是立即出现，或者是相继出现。假若是相继出现，时间也许会拖长到一年多。偶发是按照计划表演的，但是没有排练、没有观念或者没有重复。它是一种艺术，而且似乎是更接近生活的艺术。”他还给环境下了个定义：“从字面上说，就是你所走进去的那个地方周围……”。究竟偶发的历史如何、它的确切特征是什么姑且不提（在每一种情况下，它明显地变化悬殊)。反正偶发这一想法，以及这一个字本身，在几个年头里已经变成美国民间文化的一部分了。波普艺术的一些术语、形象和思想，假如不是被完全理解的话，也是立即在部分群众性的传播媒介上得了大众的承认，这些媒介包括电视、电影、报纸以及杂志。甚至电视和报纸的广告，妇女的时髦风尚，以及产品设计都受到了影响，结果形成一个令人消魂的循环。在这个循环当中，形式和形象取自大众文化，并转化成艺术作品，然后再转化成大众文化中的另一些物体。



图 1095
卡普罗
自《一家庭》
由科内尔大学委托
的一个偶发事件

英国波普艺术及其分支

通常认为波普艺术是美国的一种现象，其实它是在1950年代中期诞生在英国的。按推测，这个术语可能是英国评论家阿洛威(Lawrence Alloway)创造的，但是比起以后的实际应用来，这个词在行文上的含义是有点不同的。就像阿洛威他本人所指出的那样，在1952年末，有一群年轻的画家、雕塑家、建筑师和评论家，在伦敦的当代艺术学院(Institute of Contemporary Art)召开会议。所谓独立集团(Independent Group)，除了阿洛威以外，还有建筑师艾莉森(Alison)和彼得·史密森(Peter Smithson)、雕塑家包洛克、建筑历史学家班哈姆(Reyner Banham)、艺术家理查德·汉密尔顿等人。他们着重围绕着大众文化和它的含义加以讨论，如西方电影、空间小说、广告牌、机器之美，总之，讨论一些被认为是当代反美学的种种情况。从这些会议里，出现了新粗野主义(New brutalism，见[447])一语，而在理查森·汉密尔顿、包洛齐等人的某些作品中，就形成了日后波普艺术的许多语汇和倾向。



图 1096 汉密尔顿 《到底是什么使得今日的家庭如此不同，如此有魅力?》 1956 拼贴 26×24.8 厘米 加里福尼亚州 小埃德温·詹斯藏

最富有感染力的一件作品是汉密尔顿的一幅小型拼贴，名叫《到底是什么使得今日的家庭如此不同，如此有魅力?》(1956，见图1096)。一件展览会上的壁饰照片，用来做为1956年在白教堂美术馆举行展览会的题目，展览会的名字叫做“这就是明天”。

汉密尔顿(1922年生)是马塞尔·杜桑的门徒，应注意的是，杜桑的艺术哲学或者说反艺术的哲学，大概已经对波普艺术家起了重要的影响。另外一个很明显的影响，不言而喻就是施威特。汉密尔顿的拼贴，表现了一个“现代”的公寓，装饰着一个傲慢的裸女和她的配偶，一个肌肉丰满的男子，摆着一副典型的“你也能强壮”的姿态。这个公寓采用了大量的文化产品来装璜：电视、带式录音机，连环图书上的一个放大的封面、一个福特徽章和一个真空吸尘器的广告。透过窗户可以看到一个电影屏幕，正在映着电影《爵士歌手》里面的艾尔·乔尔森的特写镜头。

汉密尔顿以及后来波普艺术家的作品，其重要性在于，他们趋向于大众文化或群众性的传播媒介，其目的不在讽刺挖苦，也没有任何对抗的意思。他们不是格罗兹那样的表现主义者，也不是1930年代的社会现实主义者，对城市文明的丑恶和不平发起进攻。简而言之，他们正在观察我们所生活的世界——那伟大的城市；正在调查以某种强度与渗透性，包围着我们的那些物体和形象，这种观察，经常使我们第一次意识到这些东西的存在。汉密尔顿这位专业展览画家，制作汽车的绘画和浮雕(《致

敬，克莱斯勒有限公司》，1957），选录不同商业广告片断为基础的厨房室内。在1970年代，汉密尔顿仍然是英国波普艺术之中最富有创新精神的人物之一。有一个时期，他被古根海姆博物馆的形象吸引住了，他把这些复制成两度和三度的形象，而后，他把波普的形象同概念主义（Conceptualism）极有个性的形式结合起来（《反正画》，1974，图1097）。

其它英国波普艺术家中，大概要数彼得·布莱克（1932年生）最知名了。他把大众所推崇的一些对象拿来，如埃尔维斯·普雷斯利（Elvis Presley）、硬壳虫乐队或者墙上大美人，以严肃认真和不事夸张的态度加以表现，赋予它们一种具有同情心的悲凉或幽默的特点



图1097　汉密尔顿　《反正画》 1974　自《心之境》 1975　珂罗版　用薄片叠成三度立体造型屏风，在纸上 61×45.7厘米　承马蒂普尔公司供稿

（图1098）。他的自画像，则是一个埃尔维斯的仰慕者，是用好玩的杂志和小玩意儿来完成的，是一件可爱的激人兴味的作品，并结合了文雅的幽默和似梦非梦的怀旧情绪，把他自己也当成了物体。

彼得·菲利普斯（1931年生），像布莱克和英国许多年轻的试验性艺术家们一样，出身于皇家艺术学院，这个学院近些年来已经变成世界上的一个最进步的艺术学校了。他的绘画色彩鲜明，他在精确地表现机械物体的组织结构方面也是非常积极的。在感受上，接近于某些当代美国波普艺术家，像罗森奎斯特或韦塞尔曼（彩图238）。

其它一些英国波普领导人物有乔·蒂尔森（Joe Tilson，1928年生）、艾伦·琼斯（Allen Jones，1937年生）、杰拉尔德·莱恩（Gerald Laing，1936年生）、以及霍克奈（Da-

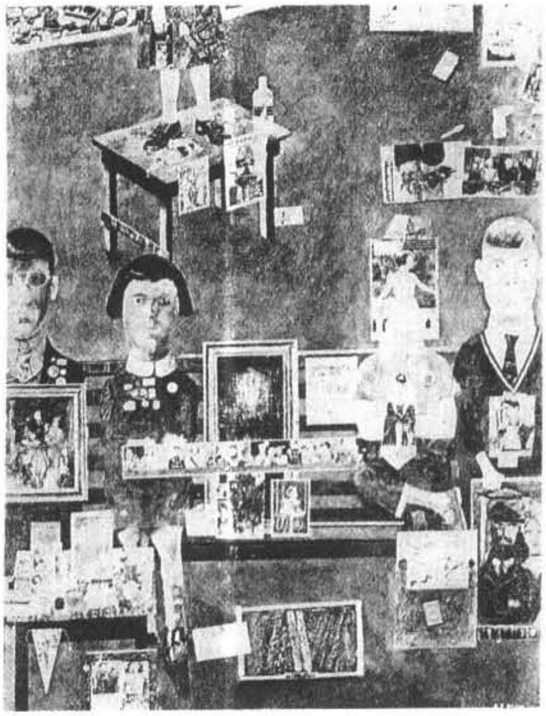
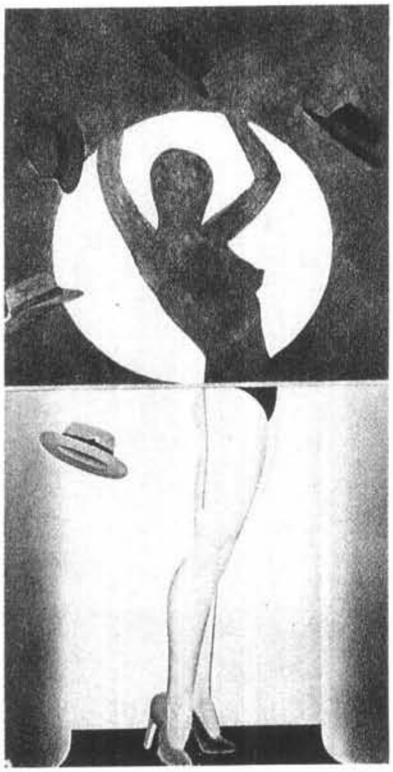


图1098　布莱克　《在阳台上》 1955—57　121.3×90.8厘米　伦敦　塔特美术馆



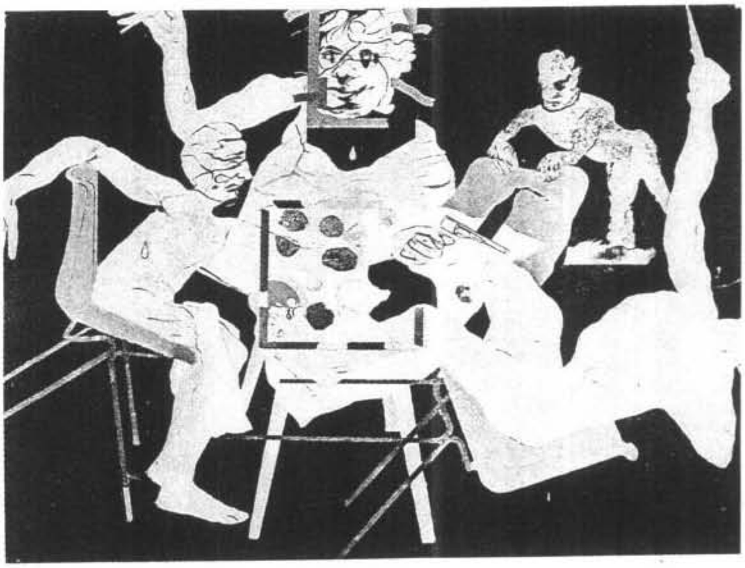


图 1100　基塔　《夜伦敦，之一》　1964
134.6×185.4 厘米　伦敦　马尔巴勒美术有限公司

图 1099　琼斯　《保持力量》　1974　双连画　243.8×121.9 厘米
伦敦．沃丁顿美术馆

vid Hockney，1937 年生）。在 1960 年代，艾伦·琼斯的兴趣在一种露着穿吊袜大腿的女子身体局部的色情形象上。在 1970 年代，这个形象变本加厉，成了全身的脱衣舞，以博得男性观众的称赞（《保持力量》，1974，图 1099）。

在英国波普的发展中，一位模棱两可但十分紧要的人物，是美国人 R. B. 基塔（R. B. Kitaj，1932 年生）。自从他来到英国之后，就在皇家学院跟 G. I. 比尔学习，从此他就住在英国。基塔画的是日常生活场景，或者现代历史事件与人物。简练、概括和平涂的色块，结合有力的线条加以强调。他的绘画是一些零零碎碎的形象，包括各种各样的联想以及一些很不完整的场景，它本身有一种梦幻和奇异的效果。尽管要严格地在波普艺术的传统里给他的作品下个定义是十分困难的，但他的形象在英国波普艺术家当中，有着巨大的影响（《夜伦敦，之一》，1964，图1100）。他最近的一组作品，



图 1101　基塔　《中央巴黎之秋》（根据沃尔特·本杰明的作品）1973　152.4×152.4 厘米
伦敦　马尔巴勒美术有限公司

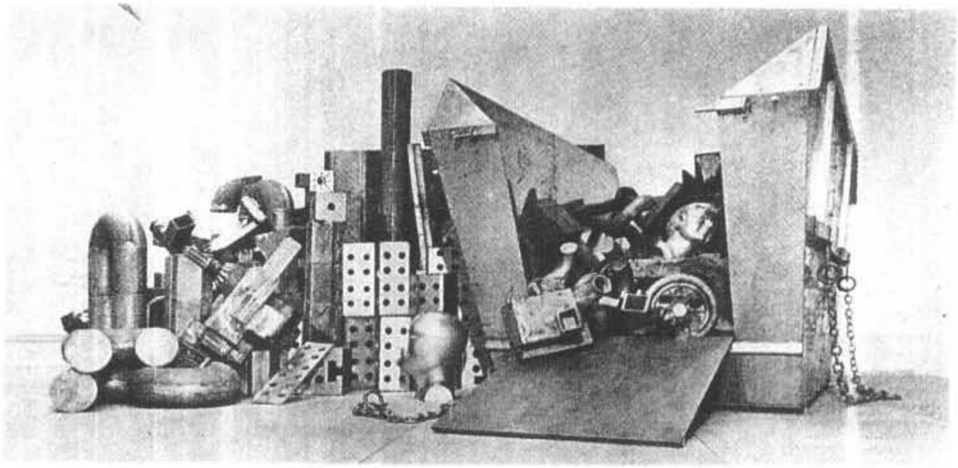
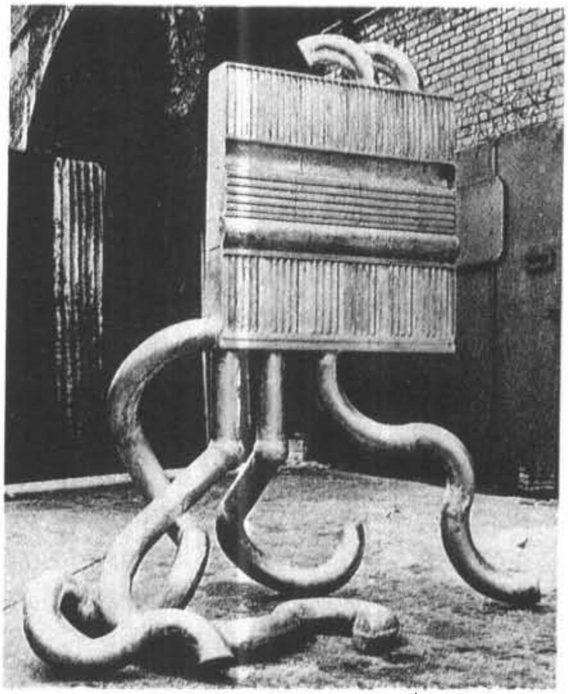


图 1103　包洛奇《雷与闪电，弗莱斯和杰克·肯尼迪》
1971—75
木、铝和布上油画，731.5×731.5 厘米

下图 1102
包洛奇
《美狄亚》1964
焊接铝
205.7×182.9
×114.3 厘米
伦敦
罗伯特·弗雷泽
美术馆



是组合在餐馆的饭桌上，或者是在另外的城市场景里窃窃私语的一些人物，已经变成了非常明显的自然主义，而很少有象征性的东西（图 1101）。

1950 年代有一位雕塑家，在发展英国波普艺术的过程中特别重要，这就是包洛奇（1924 年生）。起先他受到贾科梅蒂的影响，从 1954 年以后，包洛奇让技术与艺术之间的关系迷住了，并且变成了波普文化的一个庄重的发言者。他的雕塑尽管是用青铜铸成的，但从根本上说，是把机械零件装配起来，转变成具有说服力的人类或兽类的庞然大物。在 1960 年代中期，包洛奇的许多研究和探索，以一系列最有效果的作品，在那时的工业社会的范围内达到高潮。这些作品，主要是用抛光的铝，进行各种各样的变化，从朴素、简洁的形式到精心制作的机器构成，以形成他们自己的生命（图 1102）。他的机械构成也就日益变得更加严密更加精细（图 1103）。在最近的浮雕中，他把某些作品搞成版画，呈现汽车发动机透视图的特点。事实上，在一些日益引向机械形式的雕塑家中，包洛奇提示了，机械实际上是能够操纵的。他大概是提得最明确的一个人了。

美国波普艺术及其分支

1960 年代，美国波普艺术在各个方面的表现，受到了最大的推动力量。这种艺术，对美国的艺术家可以说是一种天然的需要，它们生活在成天大喊大叫、弥漫着工商业气氛的环境

之中。在1950年代后期，许多英国的波普艺术家，运用了许多得自美国影片、大众崇拜的偶象、连环画、或者标志牌的形象，美国的艺术家在某种程度上观察到了这些东西，因此也就常常将浪漫的和多情善感的色彩逐渐输入了进来。对于美国的波普艺术家们来说，一旦了解了他们的日常生活环境，和在新主题的创作中的巨大可能性，结果他们比起任何干同样事情的欧洲人来，就普遍地更加大胆和进取，甚至压倒一切。

美国波普艺术首先是对抗抽象表现主义的，抽象表现主义曾在1940年代后期和1950年代控制了美国的绘画。在1950年代后期，像我们已经指出的那样，有许多迹象表明，美国的绘画正在转向一种新的人物造型，一种新的人本主义（Humanism）。出现了许多运用文艺复兴环境中的人物做主题的杰出艺术家。但是，这只是消极的看法，对新主题来说，某些更积极的东西则是需要研究的，美国艺术对即刻的环境感兴趣，是有着悠久传统的，一直可以追溯到十九世纪的"乱真"绘画。在二十世纪初期，许多精确主义的画家保持着这种绘画的活力。最独特的是斯图尔特·戴维斯。马塞尔·杜桑长期居住在美国，他的反艺术纲领，在1950年代逐渐增加了对比较年轻的艺术家的影响。莱歇的机械立体主义也是如此。1940年莱歇在美国逗留期间，几乎变成对于工业场面全盘的赞扬。当然，杜桑引导年轻的画家们退后到达达主义，最明确的是回到施威特。除了杜桑以外，施威特算是对波普艺术家们最有影响的人物了。在1950年代后期，不但在英国，而且在法国的艺术家们，也对波普艺术和波普文化关心起来。法国以新现实主义而著称的运动，正在吸取力量。

有许多艺术家与刚才所提到的那些人不同，他们被认为是原始波普艺术（proto-pop）的实例。理查德·林德纳（Richard Lindner，1901年生于德国）在1941年来到美国，而且于1950年代和1960年代，名望逐渐上升。他的作品与莱歇以及施莱莫的机械立体主义有关。他创造了一种令人惊奇的紧身时装模特式的个人梦境。这些人有时看上去是色情题材的漫画，带有明亮、平涂甚至是刺眼的色彩，而且是种种分裂的形象。这些形象是十分奇特的，并且充满了个人的和文学上的联想，扼要概述了他的过去。

林德纳在早期超现实主义、机械立体主义和美国波普艺术的机械论之间，提供了一种特殊的联系（《分割第119》，1965，图1104；《哈罗》，1966，彩图239）。1953年的一幅画《访问者》，是马戏团的师傅和少女奇特的会面，具有契里柯和世纪初意大利形而上画派的怀旧情绪1966年的《冰》，带着刺眼、平涂和几何的色形，把他的作品按排成具有色情的特点。还是没



图1104　林德纳　《第119分部》　1965
204.5×128.3厘米　明尼阿波利斯
沃克艺术中心

有情欲的女机器人，在这种形而上绘画和1960年代的波普艺术之间，建立起一条连续不断的线。林德纳是当代在场的一位最有个性、最令人信服的以人物为主题的画家。

拉里·里弗斯(LarryRivers，1923年生)，是一位天才杰出的折衷主义者，他的绘画几乎代表了世纪中叶美国风格的历史，他在1954—1955年间，对于裸体所做的精细而明确的研究，是对抽象表现主义所进行的头一轮重要攻击之一(《伯狄的双人画像》，1955年，图1105)。在同一个时期，他还在探索罗丹和罗索传统的人物雕塑。自从1950年代中期以来，他发展了一种扎根于立体主义(特别是早期杜桑)的碎面或同时并置的非常有特色的形象。美国历史画和已故大师绘画的再试验，可以在复制品中看到，特别引起了他的兴趣(图1106)。尚不能很确切的说里弗斯就是一位波普艺术家，他是他也对日常生活中的形象加以关心，同时又与表现主义者所解释的程度不同。最近里弗斯已在追随某种精确现实主义或照相写实主义的趋势，以及其它一些以已故大师的绘画为蓝本的人。就他而言，已经制作了一系列很值得注意的精确的大幅日本绘画（《歌磨的名妓》，1974，图1107）。

在建立美国波普的语言方面，最重要的画家就是劳申堡（Robert Rauschenberg，1925年生）。他在巴黎的朱利安学院学习过，并于1940年代后期，在南加里福尼亚州的黑山学院跟艾伯斯（Josef Albers）学习，贾斯帕·约翰斯和其它重要的波普先驱人物当时都在这里。从艾伯斯那里，劳申堡所学的并不是一种风格，而是学习了一种态度。尽管他认为艾伯斯曾经是他最重要的老师，但在他的成长过程中，更重要的老师是来到黑山学院的作曲家约翰·凯奇，大概凯奇对于发展波普艺术及其分支，像偶发、环境，以及在音乐、戏剧、舞蹈和所谓混合媒介等数不清的试验和创作当中，具有极



图 1105　里弗斯　《伯狄的双人画像》　1955　179.7×209.6 厘米　惠特尼　美国艺术博物馆无名氏赠

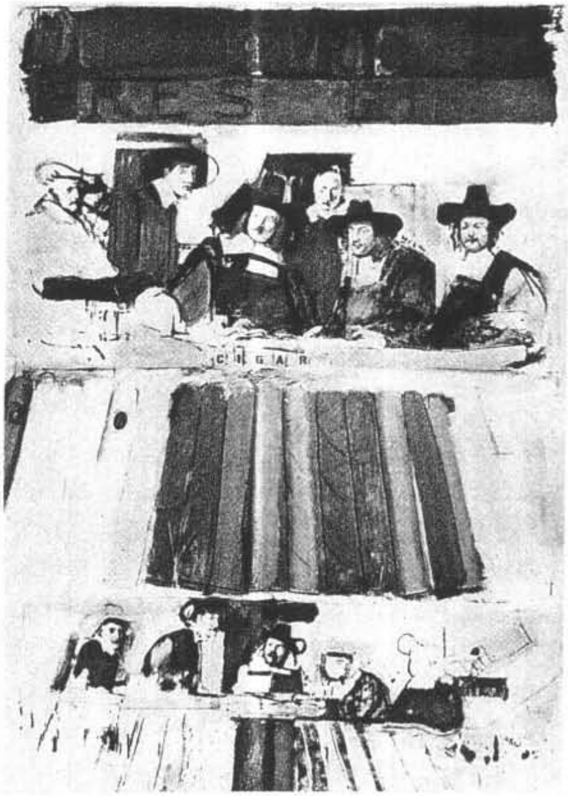


图 1106　里弗斯《荷兰的大师们和雪茄三》　1963　油画和画布上的拼贴　243.8×171.1 厘米　纽约　私人藏



图 1107　里弗斯　《歌腐的名妓》　1974
画布上丙烯酸画　207×177.8 厘米
纽约　巴尔巴勒美术馆

为独特的影响。

1955 年 1 月，在伊根美术馆的一次展览会上，劳申堡推荐了他所谓的“结合绘画”，他亲自把物体结合到画布结构当中去。起先这是一些有关系的适当的拼贴元素，像照片、印刷品或者新闻剪报这类也许是在他画室的墙上积攒下来的东西。有一个很明显的例外，就是 1955 年的《床》(图 1108)。这幅作品里包括了一个枕头和被窝，在这上面颜色飞溅，成为一种抽象的表现主义的手法。劳申堡是从抽象的表现主义中脱出来的，但从没有与它完全隔绝。他的最壮观的结合绘画是 1959 年的《组字画》(1109)，把一个剥制了的公羊，套进一个汽车轮胎里，还包括一个绘画和拼贴的底盘，在底盘上，自由笔触的绘画，起着统一因素的作用。

劳申堡的这种结合绘画，在施威特和其它一些达达主义者的拼贴和构成里，可以找到很明显的根源。但是，他的动机和途径是不同的，不仅仅在大空间的扩展上，而且在主题的运用上，特别是与艺术家在同一瞬间所联想到的有关主题的运用上，都是很不相同的。由此，他试图创造一种出自非永久性材料的、主题事件和一种表现笔触的统一，以此给他的绘画一种特定的性质。这在二十世纪后期，引起了涉及到主题和抽象的本质方面的大量问题。1960 年代，他像其它许多画家一样，逐渐运用丝网(silkscreen) 复印，创造各种形象的万花筒。这种形象来自日常的印刷品和影片，甚至更多的是来自达达主义者的实例。他的构思和形象，经常为年轻的波普艺术家所接受。但是，他压倒一切的关心，是创造一种整体的和谐，这种和谐是从一些差别极大的元素中取得的。而他实际所关心的主题，是把他而不是把一位波普艺术家造就成一位不仅是抽象表现主义传统的画家，而且是具有比较广泛的主题观念的表现主义传统的画家（如《追溯往事之二》，1966 年；和《财产》，1963，彩图 240)。

在 1960 年代后期和 1970 年代，劳申堡像其他原始的波普艺术家一样，已经涉及到很广泛的多种多样的活动，包括舞蹈和演出。在绘画和雕塑结构构成的特定领域内，他最感兴趣的某些概念，就是用大尺度的纸板结构，创造出一种特殊的空间，以及用丝网往织品材料上复印（图 1110，1111；彩图 241)。劳申堡依然是从抽象表现主义当中浮现出来的最有创造精神和令人印象深刻的美国艺术家。他从抽象表现主义，经过波普艺术，到概念主义的形式。劳申堡的连续创作生涯，很不易详细分段。他在 1970 年代，对于年轻艺术家的思想有着重要的影响。

贾斯帕·约翰斯（1930 年生）1955 年与劳申堡同时出现在纽约的画坛上，他们个人的形象虽然完全不同，但却都是革新的。首先就是靶子画和美国国旗，这是用热固颜料和几乎堆成浮雕的颜料完成的(《旗帜》,1954)。这些绘画处理得非常精确而不偏不倚，以致有所表

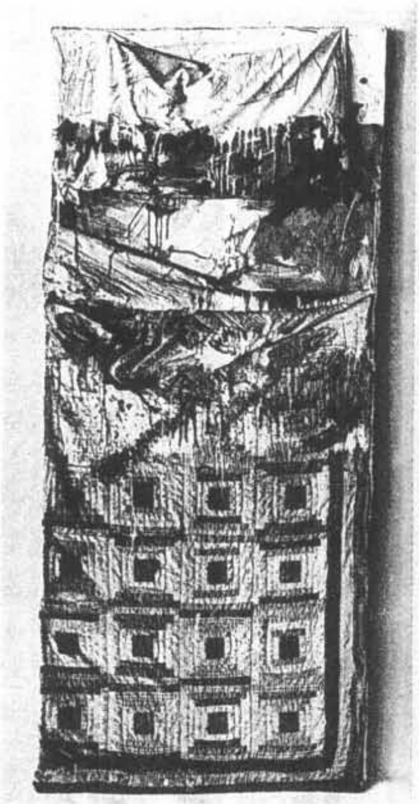


图 1108　劳申堡　《床》　1955
构成　188×78.74 厘米
纽约　利奥·卡斯蒂利夫妇藏

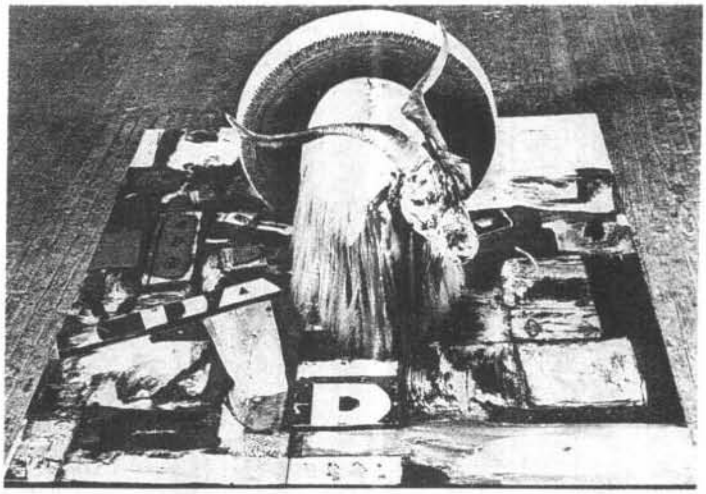
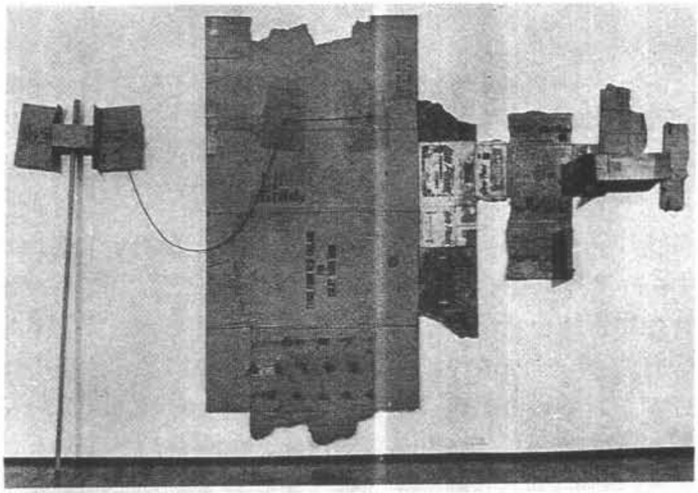
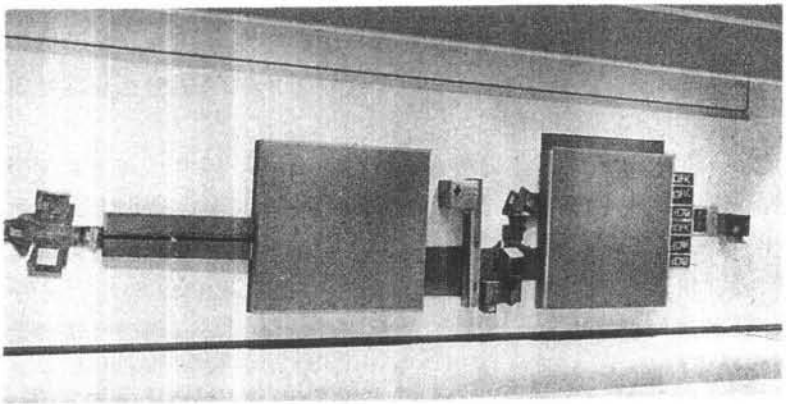


图 1109　劳申堡　《组字画》　1959
构成　121.9×182.9×182.9 厘米
纽约　利奥·卡斯蒂利美术馆



上图 1110
劳申堡　《来自新英格兰平静湖面上的格劳莱—弗拉德奇谈》　1971
纸板　胶合板　绳子　木棍
其宽度是变化的
291.4×408.9×20.3 厘米
纽约　利奥·卡斯蒂利美术馆



左图 1111
劳申堡《闪光的白色 952》1971
纸板和胶合板
明尼阿波利斯　沃克艺术中心

达的对象又变成了物体本身，而不是我们所熟悉物体的复制品。约翰斯的早期作品在形成当代艺术的倾向方面是非常重要的。除了靶子和旗帜之外，他还拿出人们最熟悉的物体，像数字和号码图表、彩色图表和美国地图等，然后再画它们。特别是在他早期的作品中，具有一种绝对的客观性，此外还带有神秘偶然巧合和浪漫因素，像 1955 年的《靶子和四个面孔》中石膏翻铸的面孔(图 1113)。结果恰好相反，是约翰斯的这些物体——旗帜、靶子和图表——截断了实物变成复制品的路，复制品本身倒成了正身。这种与个人无关的元素(一件艺术作品的创作，即使包含了人们可以认识的主题，这主题也是不存在的，除非存在于物体本身之中)就变成了 1960 年代许多画家和雕塑家的中心思想。

从 1950 年代末，约翰斯的绘画变得更加自由地运用表现主义的手笔，并不时地插入一些物体，这些作品看上去很接近劳申堡的混合绘画(《场画》，1964，彩图 242)。约翰斯还做过一些雕塑，以此说明了波普艺术运用日常生活物体的问题。这些物体在杜桑那里，就变成了一件艺术作品，因为艺术家说它是件艺术品，它就是艺术品。拿一个盛满颜料刷子的咖啡罐头，或者两个啤酒罐头，把它们铸成青铜(图 1114)，都可以成为艺术品，他使得平淡的事物永垂不朽。再者，约翰斯的动机与波普艺术家也颇不相同，他看上去仍然关心的是艺术创作，而不管它主题到底是什么。

在 1970 年代，约翰斯的绘画在到底是喜欢绘画性还是精确性这两者之间展开了对话。1971 年的《两个声音》是一个三联的作品[彩图 243，图上的英文字是：两个声音]，这里他用了所熟悉的数字和字母符号，把它们同化在一个强有力的整体和宽阔的涂了灰色的底子里去。在另一方面，后来的作品，像1972年的《无题》，他就把浮雕的结构与精确的绘画图案结合了起来。在 1976 年初的一次展览会上，这种崇尚精确的趋势，在一组新画里表现得很明显。在



图 1113　约翰斯 《靶子和四个面孔》 1955
在画布上的腊画法和拼贴　带石膏翻铸
76.2×66 厘米　纽约　现代艺术博物馆



图 1114　约翰斯《画过的青铜》(啤酒罐头)　1960
画过的青铜　14×20.3×12.1 厘米
罗伯特·C·斯卡尔藏

这里，约翰斯探索了一种多样的紧密线条图案的形式。在1975年的这套组画《急速旋动的妇女》(图1115)中，主张从绘画上和气氛上来处理问题，尽管这里插进了对手铸脚镣的仔细刻画。在这件作品中，还有一种未来主义者的人物造型的奇特的记忆，那大概是杜桑的《正在下楼梯的裸女》吧。

但是，应该把劳申堡和约翰斯列为一类(大概这并不是一个很重要的问题)，这表现在脱开抽象的表现主义方面；在探索新题材包括美国日常生活中的形象方面；在创造新的或者使人印象深刻的推陈出新的观察方式方面；以及在艺术本质的再思考方面，他们两人的作品都有着重大意义。

与美国波普艺术有非常特殊关系的艺术家是沃霍尔、利希滕斯坦、韦塞尔曼、罗森奎斯特、奥登堡、印第安纳和丹因。还有其他好几十位波普艺术家出现在美国各地，就像他们遍及世界各地一样。他们在探索艺术和现实之间的关系或矛盾。有几位最令人感兴趣的美国艺术家是来自加里福尼亚州的。在那里，大众文化的至高无上的象征是它的电影、超级公路、露天停车场、大型汉堡包铺。所以，有一个重要的波普艺术流派出现在洛杉矶，这是不足为奇的。金霍尔兹、拉莫斯、鲁沙(Edward Ruscha)和蒂包德就是这个流派的阵容。达坎基罗(Allan D' Arcangelo)在波普艺术和美国的精确主义者们之间，提供了一种联系。在与波普艺术发生关系的雕塑家之中，也是与奥登堡这类物体制造者很不相同的、最重要的人物大概要推西格尔、马里索(Marisol)与特罗瓦(Ernest Trova)。

丹因(1936年生)、劳申堡和后来的约翰斯一样，都是师出于抽象表现主义的，尽管他好像是以某种讥讽的方法来处理问题，把绘画的笔法与出自杜桑之手的那种物体结合起来。这一切不仅仅是从形体上表现的，而且还常常在绘画的形象或者阴影中加以重复，然后再通过标题做进一步重复，仿佛他正在上启蒙课，以讽刺的调子针贬现实中的各种因素(图1116)。

利希滕斯坦(1923年生)，对波普艺术的基本前提所下的定义(如果有人能下定义的话)，比任何其它美国画家都更确切。他拿最平淡无奇的连环画或者广告画来做他的基本题材，忠实地用油彩或丙烯颜料将它们放大，以表现它们极为有限的平涂色彩和非常结实精确的线描，结果，就成为一种硬边题材绘画。这些材料同时很文雅地描写了现代美国所熟悉的英雄形象。要指出的是，利希滕斯坦选择旧式的连环画是经过深思熟虑的。有激烈的动作和多愁善感的传奇故事，而不是新式的深奥莫测的连环画(《轰！》，1963，图1117)。他所运用的连环画技

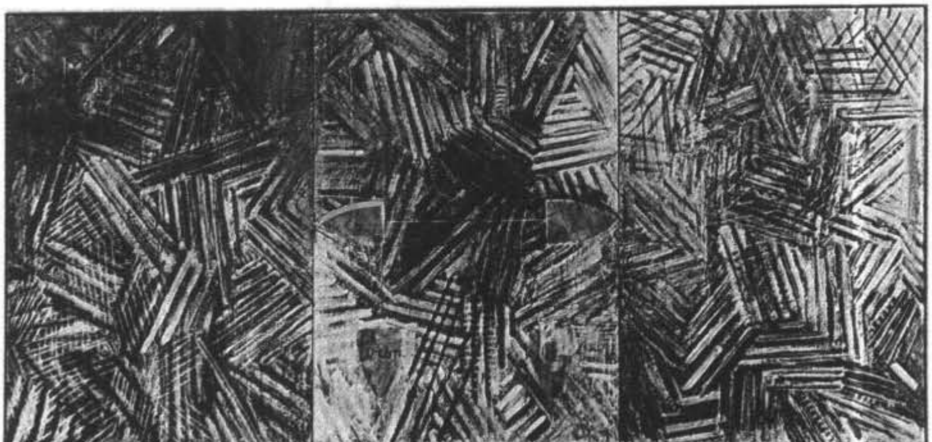


图1115
约翰斯
《急速旋动的妇女》
1975
在画布上的腊画法
127×259.7厘米
马萨诸塞州
贝尔蒙特
米尔德里德和赫伯特·李

术，可以追溯到本·戴(Ben Day)的印刷网点(Printing dots)，对毕加索和蒙德里安绘画的复制品也进行过自由的改画。在1960年代，他创作了风景画，以及鞭子抽打式的抽象表现主义的作品，用的是他那半机械式的方法(《大型绘画》，1965，图1118)。最近，利希滕斯坦越来越多地集中搞现代艺术大师名画的大规模抽象变形，如改画凡·杜斯堡的牛(图1119)、卡腊的未来主义的骑手(图1120)、马蒂斯的《舞》(彩图244)以及其它等，所有这些作品都演变成利希滕斯坦有特点的点、线技巧。

对过去绘画作品进行改画，在欧洲和美国最近的绘画历史上，写下了令人神往的一章。这并不是一种新趋势，在历史上，各个时期的艺术家都临摹或改画过前辈大师的作品，把它当成画室里的习作，以便更好地了解前辈艺术家的态度；或者经过一番深思熟虑，将它们变成一种新的形象。我们还记得，梵·高自由临摹

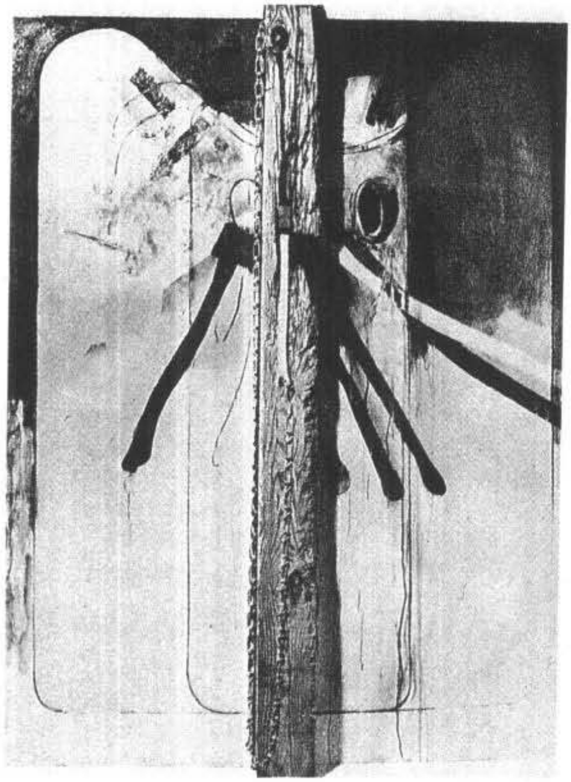


图1116　丹因　《手斧和两块调色板，第二种状态》　1963　布面油画、木及金属　182.9×137.2厘米　纽约　哈里·N·艾布拉姆斯家族藏

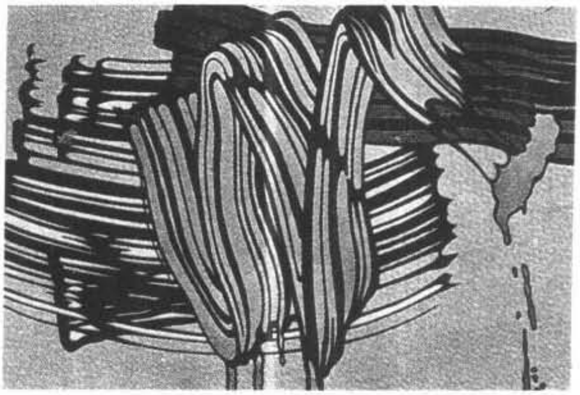


图1118　利希滕斯坦　《大型绘画》　1965　布面油画及玛格纳颜料　233.7×327.7厘米　纽约　罗伯特·C·斯卡尔

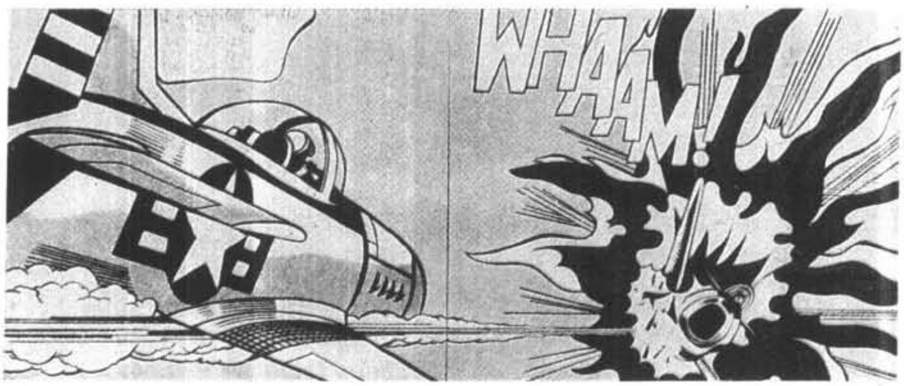
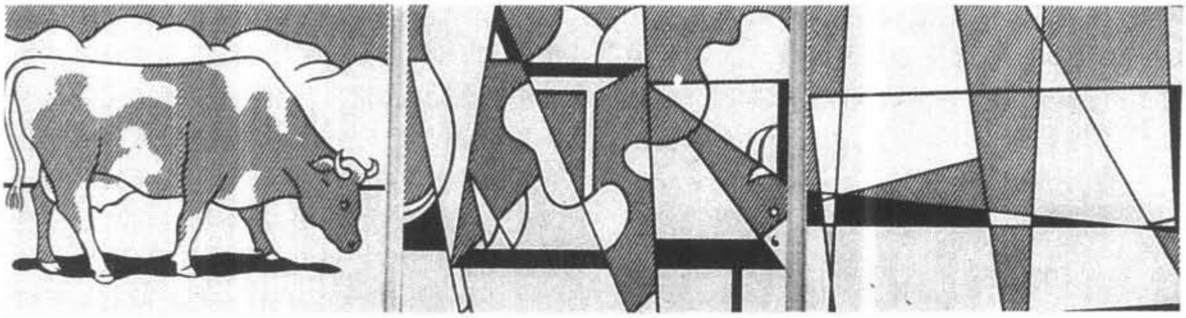
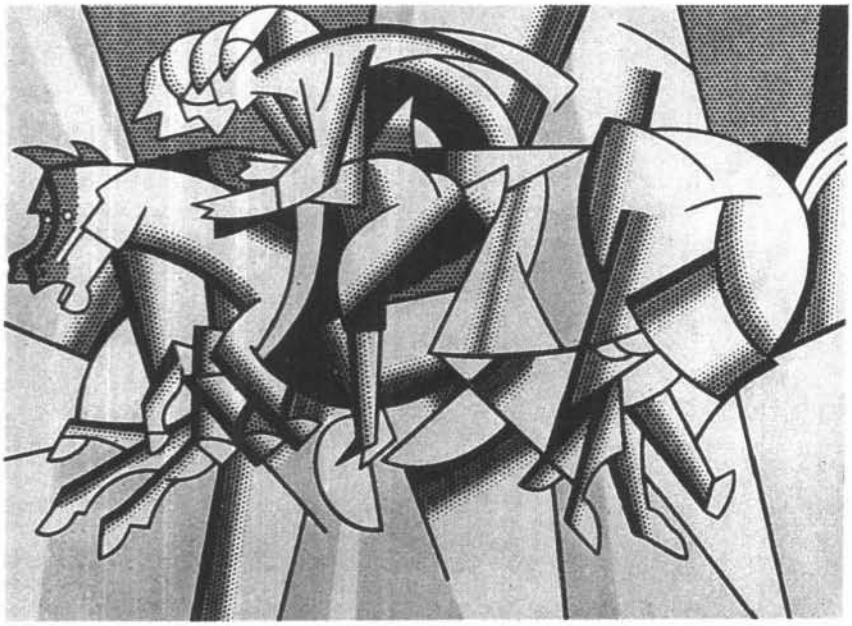


图1117
利希滕斯坦　《轰》　1963
在两块画布镶板上玛格纳颜料
172.7×406.4厘米
伦敦　塔特美术馆



上图 1119
利希滕斯坦
《三联画，牛》 1974
布面油画和玛格纳颜料
每幅 172.7×208.3 厘米
纽约
利奥·卡斯蒂利美术馆



左图 1120
利希滕斯坦
《红色骑手》 1974
布面油画和玛格纳颜料
213.4×284.5 厘米
纽约
利奥·卡斯蒂利美术馆

米勒；凡·杜斯堡以抽象画法模仿塞尚的《打牌者》(见图 402)；毕加索改画过委拉斯开兹或德拉克罗瓦的作品。利希滕斯坦已长期考虑过以前的艺术，其它艺术家如拉莫斯等也做过类似的努力(见图 1153)。

利希滕斯坦的绘画如同韦塞尔曼、罗森奎斯特以及沃霍尔一样，不仅都喜欢日常生活中的平凡琐事，或者现代工业化美国的粗陋形象，而且还以非个人的、中性的方式来处理这些形象。他们并不像社会现实主义者那样去评论和攻击这些现象，也不像一些作广告的人那样去吹捧它。他们似乎在简单地述说，这就是我们所生活在里面的那个世界，这就是城市风景，这就是组成我们自身生活的那些象征符号、室内和静物。废品雕塑家、装配艺术家，用废物、垃圾进行创作，他们拒绝现代工业社会。与之相反，波普艺术家主要是涉及到新的、“店铺里买来的”广告、超级市场和电视商业的那种理想化了的平庸东西。

韦塞尔曼（1931 年生）是一位表现电视商业和电影杂志女性的艺术家。他所用的装配元素是真的钟表、电视机、空调机，具有从窗户看去的照相蒙太奇效果、加上声音的效果。他创造了一种城市环境，在这种环境中，实际物体或者照片的形象的生动真实感，与他画的那幅画相对比，反而有一种不真实的感觉（图

1121)。有几年，他在“伟大的美国裸体”这个题目之下搞了许多变形，这是一个没有面目的美国女性形象，形式原始而充满气体，但是，这和他搞的超级市场食品杂货店里可以吃的东西一样，已经不再是色情的东西了（《伟大的美国裸体第57号》，1964，图1122）。必须承认，韦塞尔曼1970年代的绘画色欲的成分已在日益增加，并日趋明显，这大概是逐渐放纵的征兆。他画的裸体，偶尔像众所周知的“黄色裸体照片”那样明显。另一方面，在1975年画的《吸烟者第17号》这样的作品（彩图245），它是直截了当地表现了吸烟者烟雾缭绕的口和手，他完成了一个几乎是含惊吓的美感的形象。这幅画的尺寸是8×10英尺11英寸（243.8×332.7厘米），这标志着1970年代的绘画和雕塑，朝着纪念性发展的势头，新照相写实主义把人体的细部，扩大到非常庞大的尺度，以创造一种新的知觉对象的透视。尽管罗森奎斯特是第一位意识到极端特写（extreme close-up）的可能性的人，目前也有许多画家正在运用这种趋势去探索良好的效果，但没有一个人能赶上韦塞尔曼。

罗森奎斯特（1933年生）有一个时期是一位广告牌子画家，在纽约时报广场上高空作业。他有画巨幅妖艳女郎的经验，面部直径达30英尺（914.4厘米），这给了他一种商业艺术的极端特写的想象力，并把它变成各个片断都很真实的巨大绘画，集合在立体主义的控制之下。与利希滕斯坦相比，甚至与韦塞尔曼相比，他的贡献在于整个画面的组织，偶而还有可以说是表现主义绘画的效果。一幅极为雄心勃勃的绘画是1965年的《F—111》，画面有10英尺（304.8厘米）高，86英尺（2621.3厘米）长，能够组织在一整个房间里，并把观者都围起来。这件作品是根据一架美国战斗轰炸机命名的，是一系列的摧毁的形象，带有一些美国快乐的日常生活中的无聊细部。这种生活，如果说有点对机器化或者任何类型的战争进行七嘴八舌

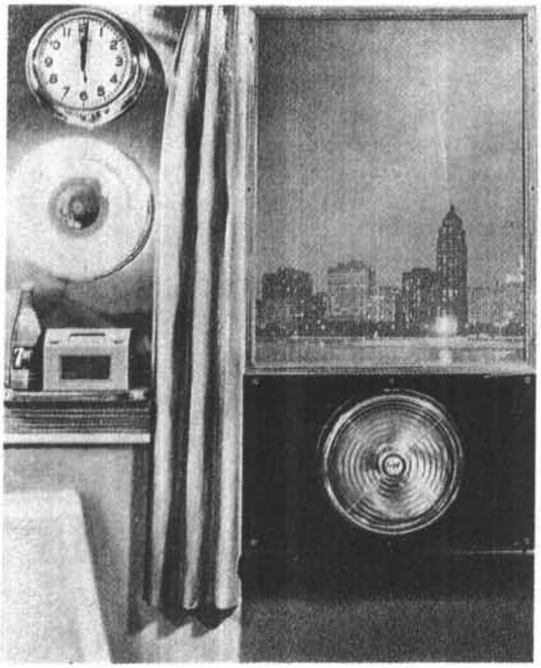


图1121　韦塞尔曼　《室内第2号》　1964
混合媒介，包括电扇、钟表、电灯
121.9×152.4厘米　私人藏

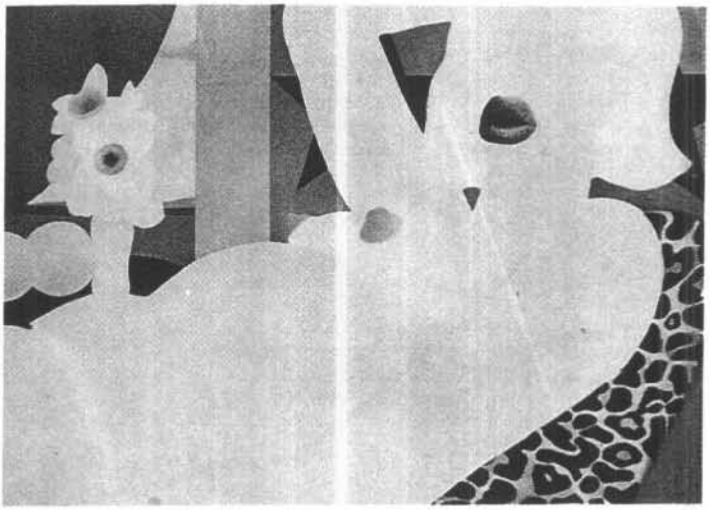


图1122　韦塞尔曼　《伟大的美国裸体第57号》
1964　拼贴　121.9×152.4厘米　私人藏

的控诉，那倒也是印象深刻的（图 1123）。

罗森奎斯特的大尺度的绘画，走向抽象的一个重要的新趋势，表现在《地平线上的家，甜密的家》(彩图 246，1970)。在构图里，沿着画廊的三个边进行了安排，艺术家把垂直的、色彩辉煌的展板与闪闪发光的展板结合了起来。展板每块 8 英尺 6 英寸×3 英尺 4 英寸（259.1×101.6 厘米），是可以变化的，而且看上去是可以相互变换的。在最初展出的时候，罗森奎斯特是用雾来促成效果的（用干冰机造雾），展板呈现在色和光的效果之中，那光亮几乎要刺伤眼睛。抽象的形象和强烈的光色效果，也表

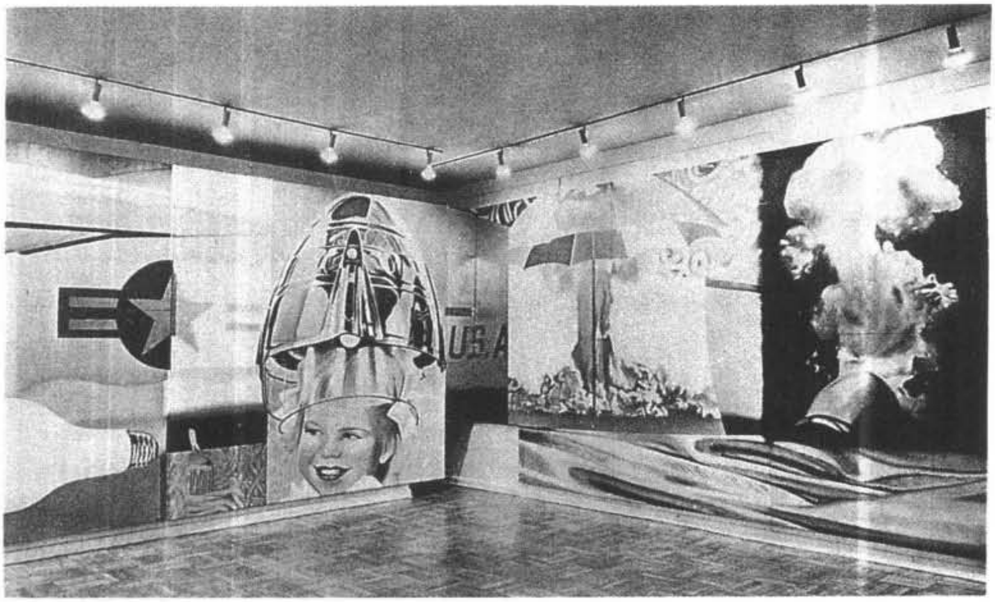


图 1123　罗森奎斯特《F-111》局部　纽约　罗伯特·C·斯卡尔

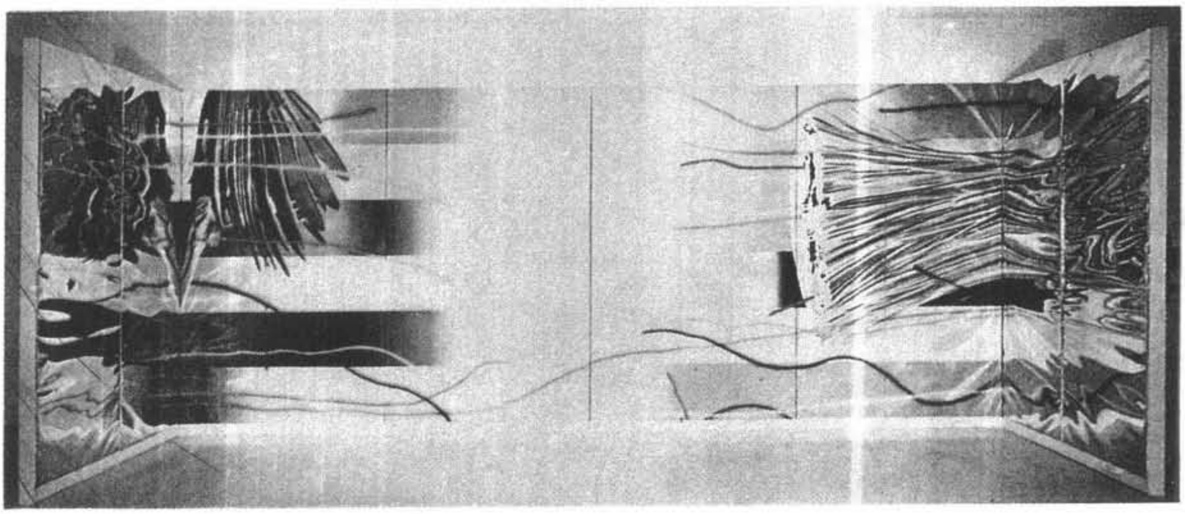


图 1124　罗森奎斯特　《分区电码》　1970　布面油画　四块展牌　289.6×701 厘米（翼部在装配中可变）　七块展牌　每块 289.6×91.44×3.2 厘米　明尼阿波利斯，沃克艺术中心

现在1970年代早期的作品中，如《分区电码》(1970，图1124)。更近一个时期，罗森奎斯特的创作依然以非常大的尺度为特色，他又回到他早期的强聚焦现实主义（sharp tocus realism）上来。但是，目前在很大程度上和自由抽象的画风结合了起来，而且，偶尔还结合东方的书法(图1125)。现在，这些新的形象正在以素描或者小型的丙烯酸画来表现。这些作品比起壁画来，允许艺术家有比较大的自由度，并且不拘形式。罗森奎斯特继续以惊人的效率及新的发现来进行工作，甚至最近又在探索雕塑构成问题。在1973年的《货架寿命》中，他用了半开门的长长的熟悉的物体，非常自由和非常有个人风格。

有一位比任何人都更支持波普艺术的画家，他是通过绘画、物体、不公开的影片以及他的私生活，以公共性的意象给予支持的，此人就是沃霍尔(1930年生)。像其它几位波普艺术家一样，他首先是一位成功的商业艺术家。最初他作为一位波普艺术家，把注意力完全集中在一些标准的商标和超级市场产品上，像可口可乐瓶子、坎贝尔的汤罐头、以及布里罗的纸板箱。他最有特色的风格就是重复。可口可乐瓶子无休无尽的排列，从画面上讲，也许它们是安排在超级市场的货架上，或者是过去在什么商业电视上看到过的样子。从这里开始，他转而去探索当代美国的民间英雄——埃尔维斯·普雷斯利、女爱神伊丽莎白·泰勒、玛里琳·梦露。运用丝网作业法，机械地重复他所要进一步强调的愿望，去消除艺术家的个人手笔，以描写我们时代的生活与形象，而勿需加以解释



图1126　沃霍尔　《玛里琳·梦露》　1962
布上油画　丙烯颜料以及丝网法上彩
50.8×40.6厘米　纽约　贾斯帕·约翰斯藏

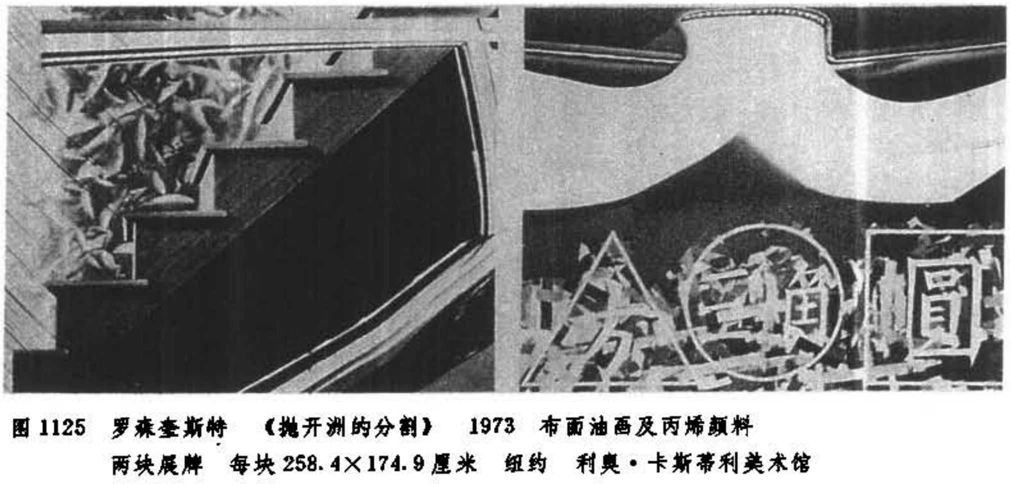


图1125　罗森奎斯特　《抛开洲的分割》　1973　布面油画及丙烯颜料
两块展牌　每块258.4×174.9厘米　纽约　利奥·卡斯蒂利美术馆

《(绿色的可口可乐瓶子》、1962，彩图247；和《玛里琳·梦露》，1962，图1126)。

在1960年代中期，沃霍尔从印刷的照片里选用一些遭破坏或遭灾害的场景，以表现同样非个人的东西，暗示这些也是流行景象的一个侧面。这是因为，司空见惯就能使人漠不关心。在这些可怕的汽车车祸的图画里，要使人对主题的本质持中立态度，那就更加困难。《电椅》(1965，图1127)，选自一张老照片，表现的是冷酷、空洞的处死房间，中央有一把椅子，墙上有标记"静"。艺术家所表现的，要么就是千篇一律的重复，要么就是孤孤零零的单一，这里的场景就变成一个阴森的形象，像通过对它的一些联想而取得效果一样，也通过组合的抽象严肃性，来达到这一效果。

在1960年代的后期，沃霍尔越来越转向制作影片，即所说的不公开电影，用的是他那千篇一律重复的原则。这种重复的效果，逐渐变成了催眠术。他记下了他所生活的天地。尽管这些影片、甚至这些影片的制作过程，包含着商业电影界很强烈的粗制滥造成分，它们乃是艺术家的一部分很严肃、甚至很重要的冒险事业。故事的线索，特别是一涉及到色情的题材，便逐渐变得强烈起来。某些影片(对那些探索性的电影来说)，已经得到了实实着着的财政上的成功。沃霍尔往影片上的转移，也是媒介综合运用的一个征兆。这些媒介，已进入了波普艺术家的作品：所有的术语是"混合媒介"。

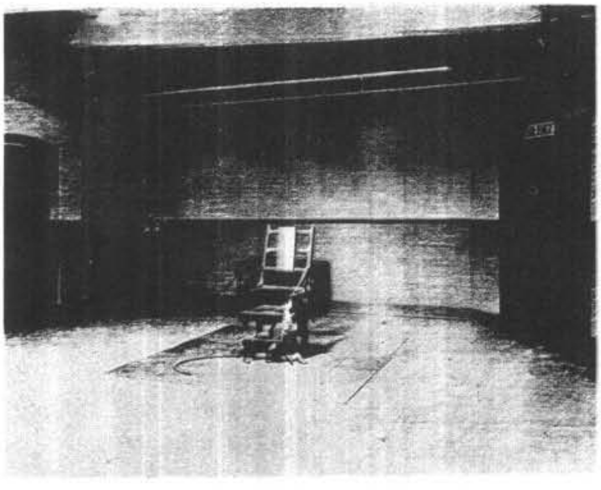


图1127 沃霍尔 《电椅》 1965
画布上丙烯颜料及丝幕法上彩 55.9×71.6厘米 纽约 利奥·卡斯蒂利美术馆

在1970年代，作为一个艺术家，沃霍尔的题材逐渐增加了他自己的形象和他所处的环境，在推广这些题材方面，他具有很卓越的想象力，并获得了成功。每逢重大事件，他定期在社会新闻栏里发表作品，包括"美好的人们"。按照传统，他甚至由所委派的一位同伴作代表，作为沃霍尔的替身发表旅行讲演。他发表自传，以增强在人们心中的印象，让大家认为他是一位巨大的天才，甚至是时下非常智慧的评论员。沃霍尔的丙烯画、丝网法所画的多种题材，联想到他的玛里琳、坎贝尔的汤罐头，可口可乐的瓶子，都继续大量发表。最近他又画了一些政治领导人画像。这些形象或许是提示了社会觉悟的一种发展。这些形象是非常有效果的，有时尺度巨大(再次追随这一倾向)，大都是在整个房间里摆得满满的，看上去是在色彩或笔法上略呈不同的具有个性的实例。

奥登堡(1929年生)，是与纽约波普艺术有联系的最有天才和能力的艺术家之一。他创作了他的射线枪"斯皮克斯"(Ray Gun "Spex")的偶发版本，成为描写波普事件的博物馆，后来发展成他的射线枪戏院(Ray Gun thea—ter)。然后，在1961年，他在纽约第二街开了一家真的店铺，里面摆满了涂上油漆的石膏制作的物体，其中表示食品的，有奶油冰淇淋、三明治或者粗模制作的糕饼。这些物体都花花绿绿地涂上各种各样的油漆，模仿廉价餐馆的主要商品，并标定很引人注目的价格，有的达198.99美元。后来，他和他妻子做的许多针线活，开始创作一些用乙烯和帆布作外表，里面填着木棉的精美食物。但是，现在搞的这种巨大尺度的东西，则表现了一种超现实主义的梦





图 1130　奥登堡　《一套软大鼓》　1967
帆布　乙烯和木材　213.4×182.9×121.9
厘米　纽约　基米克和约翰·G·鲍尔斯藏

左图 1129　奥登堡　《软厕所》　1966
乙烯、有机玻璃、木棉　139.7×71.1×83
厘米　纽约　维克托·W·甘兹夫妇藏

魔。从他所感兴趣的这些似是而非的东西来看，奥登堡比其它绝大多数的波普艺术家更接近原始的达达主义者或超现实主义者。

这些材料的使用，最终使得他把原来是硬绷绷或僵直的物体，像浴室或厨房里的设施，转变成软塌塌的模样（《软厕所》，1966，图 1129，和《一套软大鼓》，1967，图 1130）。这些大家都熟悉的普通脸盆支架、打字机、引擎或者散热器，都是精心临摹制作的，但却又都是松松垮垮的，歪曲了这些物体的本性，从而干扰了对现时生活价值的解释。奥登堡还做了许多纪念碑方案：为纽约时报广场做了一个庞大的剥了皮的香蕉；为纽约的下东部做了一个巨大的烫衣板；为中心公园做了一个庞然大物——特迪熊（Teddy Bear）。这些东西中，最有戏剧性的是艺术家非常严肃认真地用透视图或平面图来表现的一个巨大的混凝土块，上面镌刻着战斗英雄的名字，放在两条主要大道交叉点，有效地封锁了所有的交通。尽管他做了这么多东西，但由于某些莫名其妙的原因，奥登堡竟然

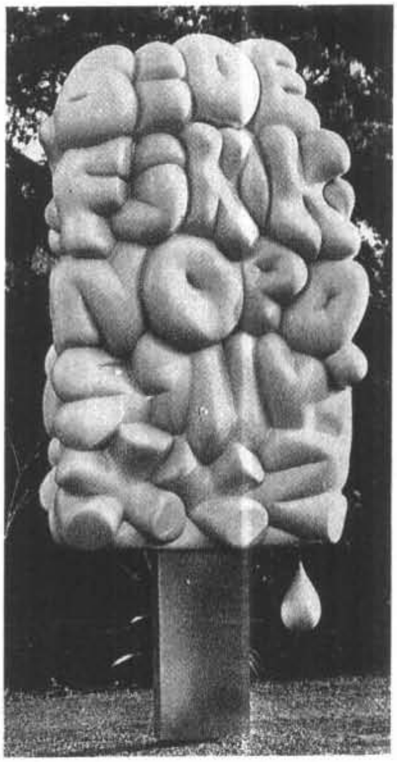


图 1131
奥登堡
《字母好幽默》
1975
油漆玻璃纤和
青铜　360.7×
172.7×71.1 厘
米
洛杉矶
米歇尔·克赖顿
藏

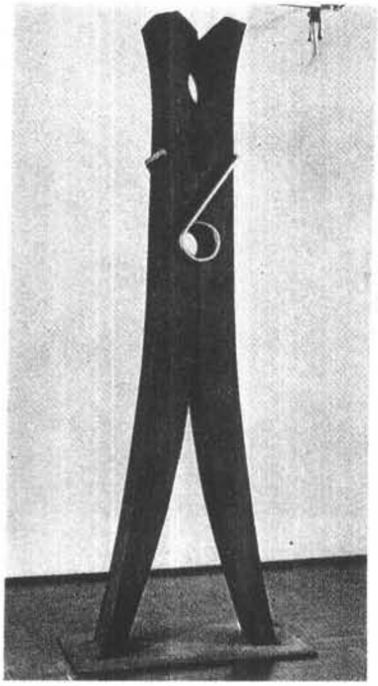


图 1132　奥登堡　《10 英尺衣裳夹》　1974
钢　高 304.8 厘米
纽约　利奥·卡斯蒂利美术馆



图 1134
印第安纳
《德穆斯 5》　1963
对角 172.7×172.7 厘米
纽约　罗伯特·C·斯卡尔藏

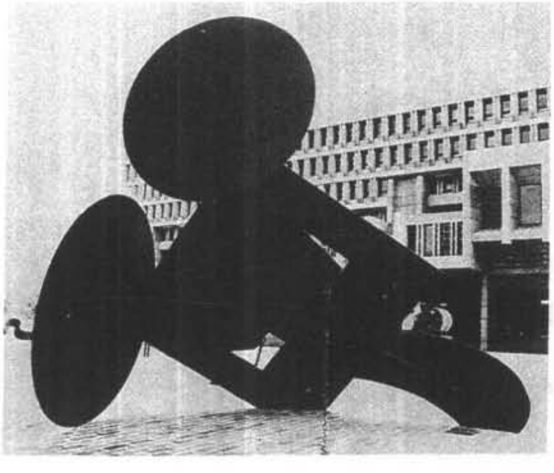


图 1133　奥登堡　《几何形耗子，A 级》　1969
钢和铝　高 365.8 厘米　明尼阿波利斯
迈尔斯·Q·菲特曼　赠沃克艺术中心

接不到一项委托，去完成他为纽约市所设想的宏大纪念碑。不过从 1968 年以来，其它委托项目却是激增。他忙碌于搞一些用玻璃纤维或青铜制作的这类作品的摹本，像他的《字母，好幽默》（图 1131）；他的 12 英尺高（365.8 厘米）的《立着的棒球手套和球》（彩图 248）；以及他那 10 英尺高（304.8 厘米）精细机械加工的《衣裳夹》（图 1132）。最为广大群众所熟知的作品是用钢和铝制作的《几何形耗子》（图 1133），尺度从 12 英尺（365.8 厘米）到 20 英尺（609.6 厘米）高。这件作品在 1969 年初步构思，如今装饰着从华盛顿特区到明尼阿波利斯和休斯顿以远的户外广场和博物馆的雕塑公园。尽管在若干不同城市，父老们对《几何形耗子》不加垂青（休斯顿的父老坚持说它是一只老鼠），但它是一个抽象雕塑的堂堂大作，是由几个很重的联结在一起的金属板组成的，只是由于对它的命名，与实物类似而令人不安。使人遗憾的是，尽我所知，没有开明的社区采纳

这位艺术家的《战争纪念碑》作品，去堵塞交通要道。自从波普运动出现以来，在所有那些艺术家当中，奥登堡留下了最杰出的创造。

印第安纳（1928 年生于印第安纳州的罗伯特·克拉克）、达坎基罗（1930 年生）和鲁沙（1937 年生），是美国精确主义者的后裔。印第安纳甚至画过数字 5（图 1134），向德穆斯致敬（见彩图185）。像斯图尔特·戴维斯一样，他也被字的形象迷住了。他的情况是，简单到了一种完全彻底的地步，提出一些霓红灯广告（但有所不同）的闪光的单字、象EAT（吃）、LOVE（爱）、DIE（死）。这些是用互相很冲突的色彩，以及很精确、轮廓鲜明的色形来绘制成的，使得他与1960年代的光效（OP）和色场画家发生了关系《死》，1962，图1135）。他不像大多数波普艺术家那样，光表现小东西，不对社会作公开的批评。印第安纳的单字形象以电码出现，经常是痛苦的控拆，照例是批判现代生活的；有的时候则是对一种冷酷无情的灾难的控诉，如他在南方各州的系列作品。印第安纳大概与“爱”（LOVE）字的表现，结下了不解之缘，他的设计被复制被模仿，而且被广大群众所伪造。他本身则继续创造其它新的形象，搞了许多“爱”字的变体，而且一再加大其尺度，最近则做成一个巨大雕塑（图 1136）。

达坎基罗（1930 年生），像克劳福德一样是一位精确主义者，甚至继承的痕迹更明显些（见图 697）。他的题材是公路，通常是高速公路以及我们驾车横穿国土时在路上时隐时现的路标（图 1137）。达坎基罗从精确主义者的透视表现图（象《满月》，1963）逐渐地走向具有明确的空间幻觉的几何抽象，但保持在一个限度之内，控制画面前面和后面的深度（图 1138）。

鲁沙（生于 1937 年）以同样的方法，运用加油站，去象征美国风光中平淡无奇的形态（图 1139）。与这些艺术家形成对比，也诉诸于



图 1135 印第安纳 《红钻石死字》 1962
对角 215.9×215.9 厘米 明尼阿波利斯，沃克艺术中心

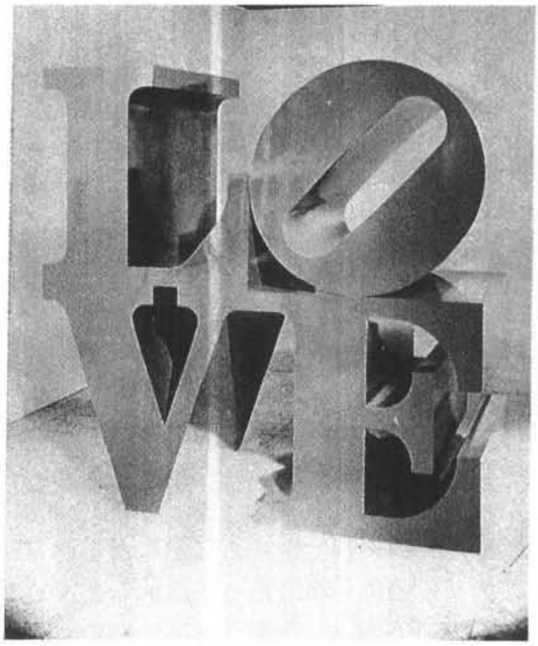


图 1136 印第安纳 《爱》 1972
着色铝 182.9×182.9×91.4 厘米
纽约 加勒里·德尼·雷因

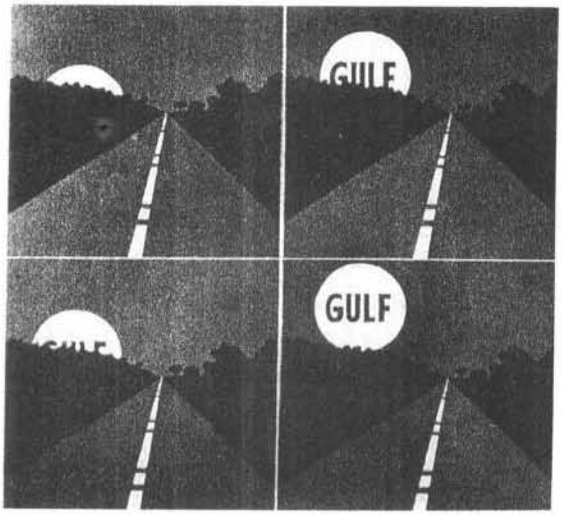


图 1137 达坎基罗 《满月》 1963
画布上丙烯颜料 四幅 154.9×162 厘米
纽约 基米克和约翰·G·鲍尔斯藏

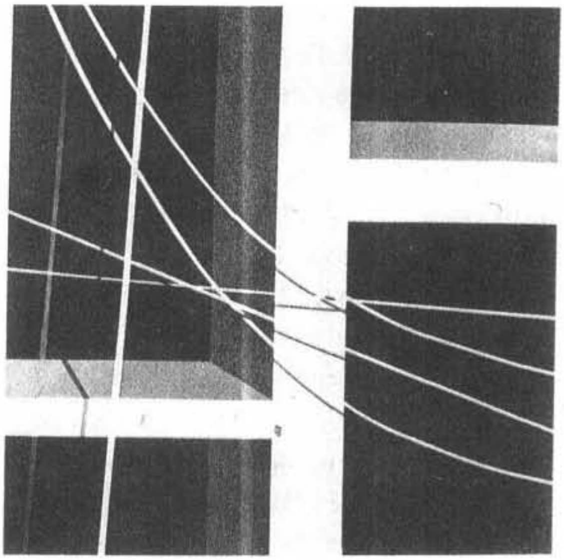


图 1138 达坎基罗 《实在》 1974
画布上丙烯颜料 182.9×182.9 厘米
纽约 马尔巴劫美术馆



图 1139
鲁沙
《得克萨斯，阿马里洛标准站》
1963
165.1×304.8 厘米
丹尼斯·霍珀夫妇藏

精确的绘图，运用大胆的形状以及平涂、简单色彩的艺术家是韦斯利（John Wesley，1928 年生）。但是他的题材形成了他自己的范畴。这些题材以一种奇特的方式，唤起了童年读书和活动的普遍想象，而有还有一定的新艺术运动和《世纪末》色情主义。重复是韦斯利的主要绘画手段，这是与波普艺术形式的另一种联系（图 1140）。

与波普艺术有关的雕塑家中，给人印象最深的是西格尔（1924 年生）。必须再次提醒一下，对大多数波普艺术家来说，绘画或雕塑的区别已经是不复存在了。他们的大多数人，同是作为画家去创作雕塑的，而有一些则是作为雕塑家去创作绘画的，像奥登堡，由于对名称不满，则宁可称自己为物体制造者。西格尔原是一位画家，是汉斯·霍夫曼（Hans Hofmann）的一个学生，到了1958年，才转而搞雕塑。他和卡普罗在许多年间交往甚密，这一情况使

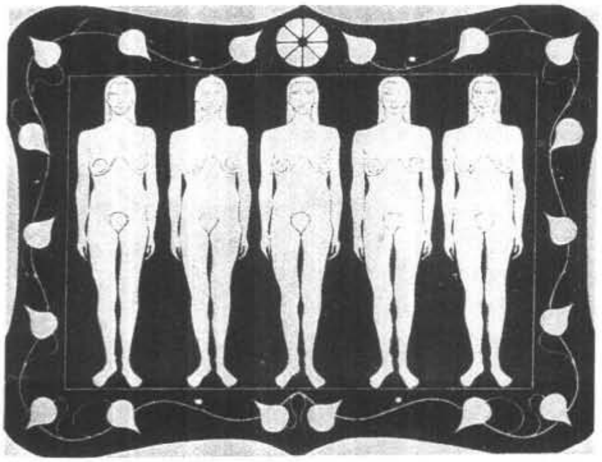


图 1140 韦斯利 《5 少女茶盘》 1962
162.6×213.4 厘米 纽约 私人藏

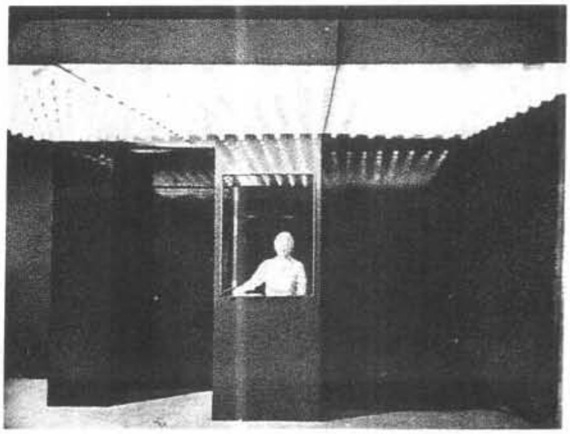


图 1141 西格尔 《电影放映室》 1966—67
混合媒介 259×375.9×388.6 厘米
纽约 西德尼·贾尼斯美术馆

他发展了把雕塑当成一种整体环境的兴趣。他的人物，几乎是一成不变地从人体上翻出来的石膏，然后再把人物放在一个实际环境当中，像电梯间、午餐柜台、活动售票房或者公共汽车的内部。这些环境道具是从废品站里买来的。他的这些人物，尽管是从活人身上翻下来的，但留下来一些粗糙而没加修饰的形象，像是幽灵再现。与霍珀当时的绘画相比(《晚餐》，1964—1966，彩图 249；和《电影放映室》，1966—1967，图 1141)，有一种孤独和神秘的效果。西格尔照例也渐渐更多地转向裸体，偶尔也转向色情的形象。但是，甚至就在他处理色情题材时，他那忧郁和孤寂的独特性质，也依然是存在的(图 1142)。他有时在他的人体上着色，但是，奇怪的是，这样一来似乎是毁掉了而不是增强了作品的压倒一切的真实场景。

特罗瓦 (1927 年生) 创作了一些象征摩登时代人类仓皇失措的形体，那是一些没有个性特征的人，也就是机器，以及机器附件。这种机器人倒卧、无休止的立正、迈步走或者斜依着。无论它的姿势怎样，它看上去似乎是在转移成它自己发明的另一种机器的程序中去。特罗瓦的人物的总体效果，对未来做可怕的科学虚构

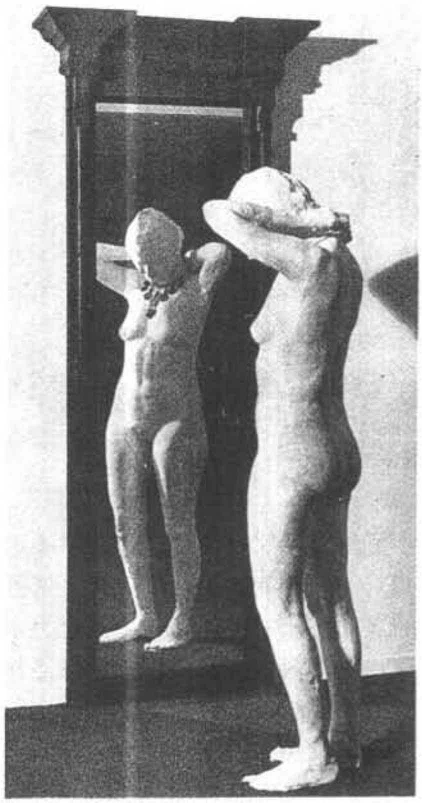
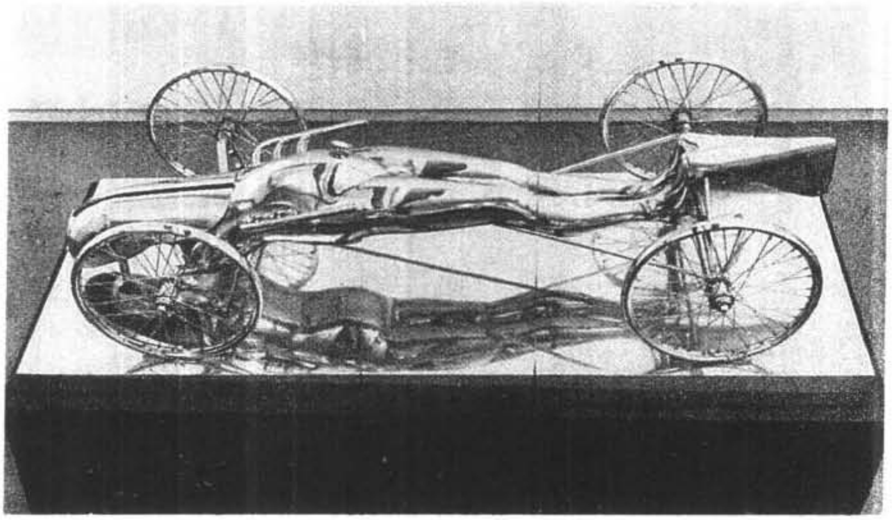
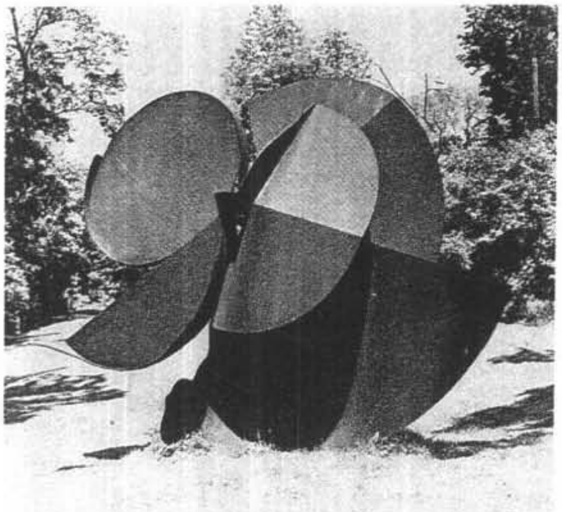


图 1142 西格尔 《正在带圣甲虫宝石项链的少女》
1975 石膏、木、金属和玻璃 213.4×114.3×114.3 厘米 纽约 西德尼·贾尼斯美术馆



左图 1143
特罗瓦
《为跌落人的习作》 1966
硅酮抛光、青铜和搪瓷
50.8×182.9×71.1 厘米
私人藏



下图 1144
特罗瓦
《诗篇剖析》 1975
可特恩钢
高 365.8 厘米
纽约 佩斯美术馆

提供了一瞥，这里面的人都是蹒蹒跚跚的（图 1143）。在 1970 年代，特罗瓦又试图用抽象雕塑的表现办法，去扩展他的想象力，这些雕塑容许他扩大其作品的尺度。他已经作了某些有趣的实验，但预测他在这个方向上要走多远，目前尚为时过早。《诗篇剖析》（图 1144，1975），又是一个比较厚重的钢板结构构成，和考尔德（Calder）的固定雕塑有些类似。从某些观点来看，与奥登堡的《几何形耗子》在个性上也古怪地相似（见图 1133）。

马里索尔（Marisol Escobar，委内瑞拉人，1930 年生于巴黎）则是采用木材、石膏、颜料以及其它说不定是什么的材料，创造了一个她自己的天地。这位艺术家把她的面孔和身体局部弄得到处都是，但是，她并不是把我们今天的“个性”问题置之不顾，或者对民间的东西不理不睬（彩图 250）。她的作品大概可以说成是波普装配（popassemblages），因为她运用各种艺术技巧把一些粗糙的或者“店铺里买来的”材料，变成无情讽刺的精灵。马里索尔经常出现的一些令人吃惊的外貌，最近在一个圆浮雕铸像上又出现了，在她所有的自画像中，不管是猛然一见还是在它的含义上，那大概是最吓人的一件了（图 1145）。这是一件艺术家面孔的真实翻铸象，眼睛闭着，外形弄得模模糊糊，呈现出一种不加修饰的铸造形式，一看马上就让人连想到死尸，因为下垂的发辫象面纱似地罩在艺术家的脸上，这种联想就更加真切了。同时使人想到南美印第安人所制作的干缩了的头颅。而马里索尔在此则表现了一种来自她的委内瑞拉故里的怀旧情绪，看来这也是自然的。装饰板围绕着她的头发，板上草草地刻着一种自传式的叙述，很有些引人注意的含义。

把漫画的因素与环境结合起来，最精彩的例子就是格鲁姆斯（Red Grooms，1937年生）的讽刺性作品。整个房间全部住满剪下的人物和物体，上面涂着明亮而相互冲突的色彩（《折价卖枪的商店》，1971）。他继续扩大他的尺度，去容纳像《芝加哥市的景象》这样的结构构成。还有近来的《嘈杂的曼哈顿》（1975—1976，图1146），表现了一种乱哄哄的梦幻精神，以及滑稽戏里的宽响板式的幽默。像其他的波普艺术家一样，格鲁姆斯这位偶发艺术的先行者，业已转向拿影片当成一种媒介了。

拿箱子和其它容器做媒介，而成为一种手法，大概是从科内尔那里得来的。但是，萨马拉斯（1936年生，希腊人）所强调的东西完全不同。在他的箱子、饰板、书籍和桌上餐具等很平淡无奇的元素中，赋予一种很吓人的特点，这是因为它盛着刀子、剃刀以及成千上万向外

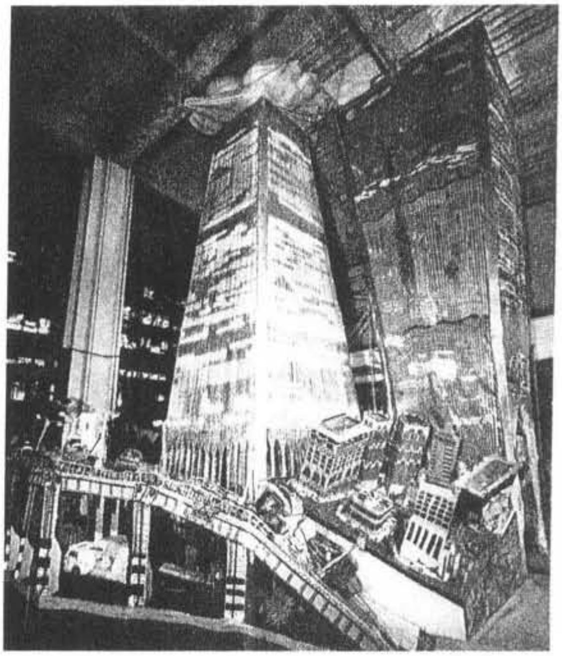


图1146 格鲁姆斯和勒斯葛斯建筑公司 《嘈杂的曼哈顿》（细部：世界贸易中心、西边公路） 1975—76 混合媒介，安装图 纽约 马尔巴勒美术馆（1976）



图1145 马里索尔 《面纱》 1975
石膏、绳子和头发
52.1×27.9×12.7厘米
纽约 西德尼·贾尼斯美术馆

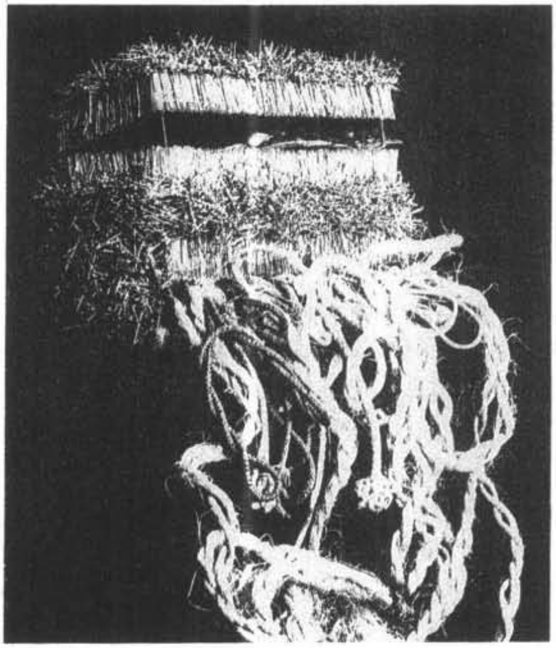


图1147 萨马拉斯 《箱子，第三号》 1962—63
混合媒介 霍华德·李普曼基金会会藏

触出的普通别针(图 1147)。这些东西都是小心翼翼地制作的，带着几分乖张美，具体体现在它所涉及的一些凶象之中。这些作品不能从传统的观念划归于达达或者是波普艺术，它们是些高度表现主义的作品，实际上正在以一种最特定的意义扰乱着人心。

萨马拉斯在日常物体中看到，有一种威胁和肉欲之爱相结合的东西，出现在他作品之中的，就是这种性的恐怖以及吸引力：有两把椅子，一把覆满了针，斜着靠后，另一把油漆的，斜着向前，造成一种可厌、无生命和平淡无味的性舞蹈的效果。摸到他的一件物体，就是残缺不全的东西，这又刺激你再去摸它，这种触觉的吸引力，可以说是很强大的。

这些物体所表现出来的雅致特色，在 1965 年以后结晶般精确的作品中，变得非常明晰。这使他走向了结构构成的形式，单独一把椅子的形象，用镜子复合反射成无穷无尽的结构构成(图 1148)。近来，他在光学幻觉[即视错觉]方面的试验，把他引向一系列所谓照相变形(photo-transformations)中去，他把自己的形象，布置在他所熟悉的环境之中，变成怪物或可怕的形式(图 1149，图 1150)。除了这些照相变形之外，萨马拉斯继续他的许多物体试验，甚至还开始画一些相对而言有些传统的画布上的彩色绘画，当然，依旧是纯形式的几何抽象。

金霍尔兹(1927 年生)与西格尔的精细场景，在创作上有共同点，比起与波普艺术的关系来，大概它更接近装配。他时常很简单地创造一个熟悉的环境，像他创作的著名的酒巴那样(图 1151)，但在细部的选择上却异乎寻常的精细。可是，他经常对美国生活进行具体尖锐的、甚至是可怕的批评。他那《等待》(1965)的场面，画的是一位古代的妇女，是个着衣的骷髅，她生前已经登上了财产的极位。这是1930 年代社会现实主义绘画的三度立体投影画法。《州医院》(1964—1966，图1152)，是一个小病房构成，有一个精神病人和他自己的形象，以

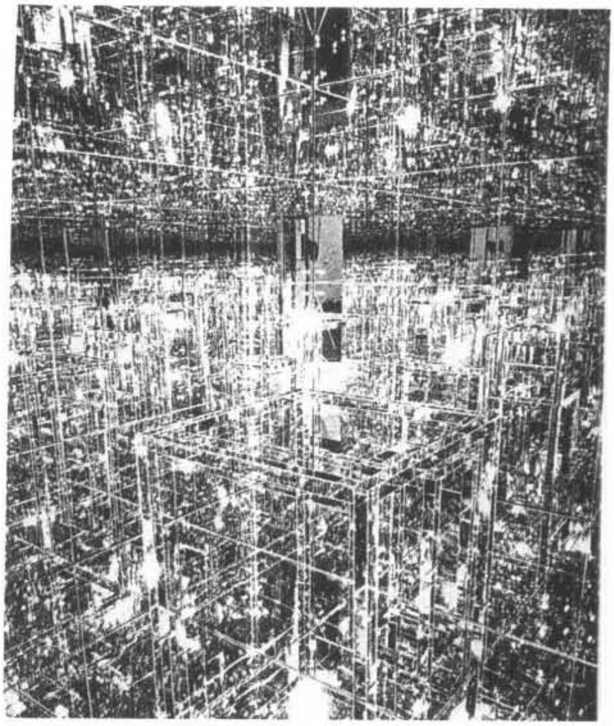


图 1148　萨马拉斯　《房间，第 2 号》　1966
木，镜子　纽约　布法罗，奥尔布赖特一诺克斯美术馆



图 1149　萨马拉斯　《照相变形》　1973
SX—70 人造偏光板　7.6×7.6 厘米　私人藏



图 1150　萨马拉斯　《照象变形》　1973—74
SX－70人造偏光板
纽约　哈利和琳达·麦克劳藏

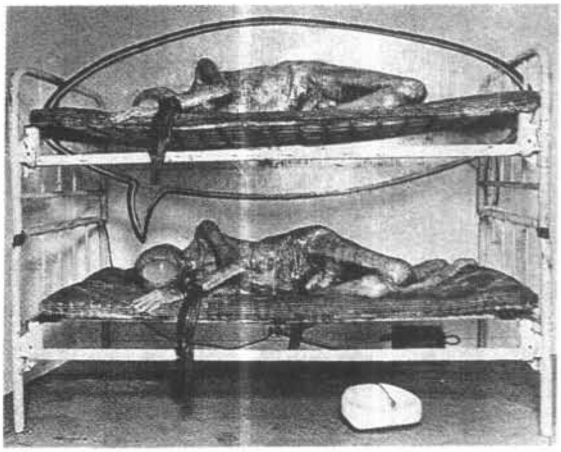


图 1152　金霍尔茨　《州立医院》　1964—66
混合媒介　243.8×365.8×304.8厘米
斯德哥尔摩　现代博物馆

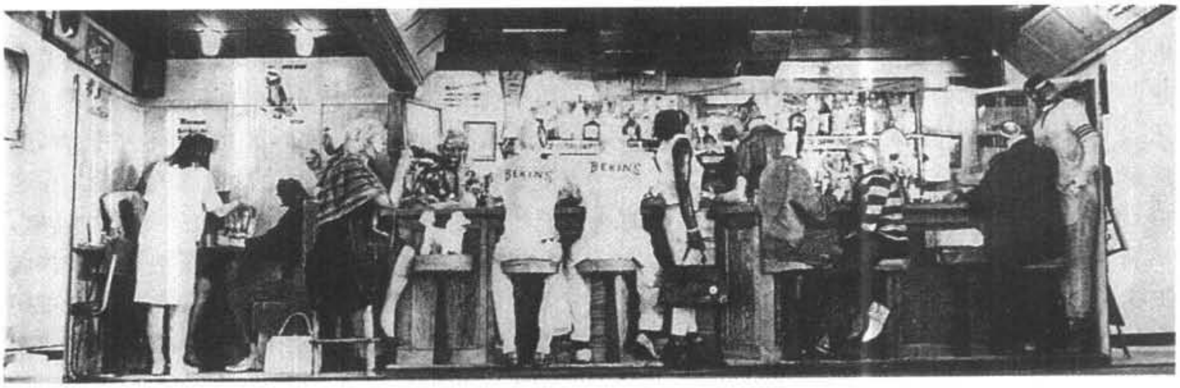


图 1151　金霍尔茨　《经济小饭馆》　1965　混合媒介　213.4×670.6×182.9厘米

可厌的写实方式仿制而成，形象是半死不活的。有两个类似于人模样的形象，他们被捆在床上，其中一个，他的脑袋是用玻璃缸子做的里面还有金鱼在游动。造成了任何现代艺术家创作的最吓人的一种概念。金霍尔茨在洛杉矶工作，事实上他一定会让人把他当成一位表现主义的雕塑家了，但是位表现愚蠢或者病苦的雕塑家。这些病苦隐藏在现代面貌、商业文明的后面。

另外两位加里福尼亚州的画家，则是更直接地出身于波普艺术，他们是韦恩·蒂包德（1920年生）和拉莫斯（1935年生），他们都是萨克拉门托的。他们的调色板，在光亮方面和商业庸俗化方面是类似的。蒂包德擅长于静物的精心安排、谨小慎微的描绘、刺眼的色彩，以及非凡的完善，但这些不是合味的面包房食品。拉莫斯发展了他的裸体游伴或月份牌上的现代民间流传的裸体形象。1965年的《蒙特里·杰克基》中，他把裸体很斯文地放在巨型汉堡包

上，或者一块奶酪上，女人忸妮作态，展示她那丰腴的魅力和微笑，一种妩媚做作的微笑。拉莫斯把原来的商业艺术形式推向了顶点。他在裸露女郎杂志和美国广告这两者之中的讽刺作品，只能算是毫不动情的形象。拉莫斯毫无顾忌地移植作品，最近他在把十八世纪和十九世纪的古典艺术作品，按现代的习语来表现，竟变成深思熟虑的漫画了（大概并不是故意的，图1153）。这是学院派绘画和雕塑的另一个有趣的例子，看来，在艺术家和史学家那里，这种情况是高看一眼的。



图1153　拉莫斯　《布歇笔意》　1973
142.2×177.8厘米　私人藏

新现实主义

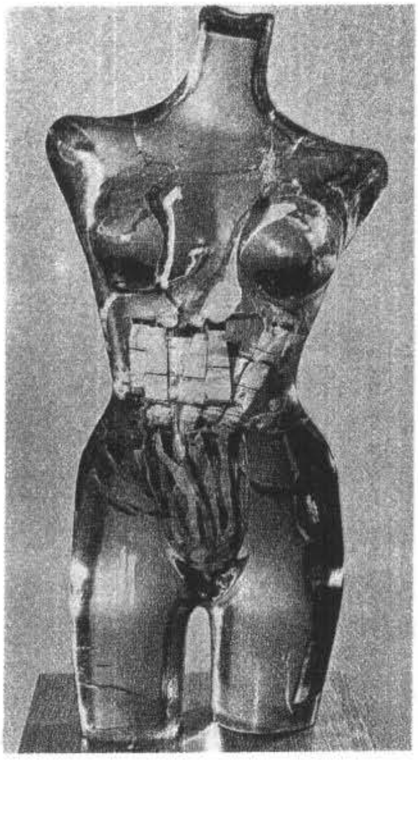
在里斯坦尼的新现实主义（Le nouveau réalisme）中，克莱因（1928—1962）是富有创新精神的人物，是战后时期的一位了不起的天才。他的早丧，葬送了他发挥重大潜在能力的机会。克莱因是一位非常杰出的先行者，不仅开创了环境，而且在光艺术、单色绘画和人体艺术（bodyart）方面都有所开拓。他的许多探索，列入概念艺术（conceptual art）是最恰当不过的了。他是一位无休无止思绪不绝的革新者，带有一种虔诚的原始梦想，把真实性加给他那最引起义愤的展览。他和他的追随者们，被说成是态度艺术家（attitude artists），这一术语指的是，他关心构思的戏剧式的效果，胜过了创作有个性的艺术作品。在1956年，他举行了一个漂浮蓝色球体的展览会，因此比沃霍尔的漂浮塑料枕头早出现了十来年。在1958年，他吸引了成千上万的人去看一个什么东西也没有的虚无展览会，把光裸的墙面提供给赞助者，让他们付出纯金为代价。他的1960年的蓝色的人形，是在裸体的女模特儿身上涂满蓝色的颜料，然后在画布上打滚，创造模特儿身体的印痕。这一切又让他的宇宙妖魔追了上来，他在涂满了湿的蓝颜料的画布上，试验了淋雨的效果。然后又开始了用火作画，用真的火焰去烧带有红、蓝和黄色颜料的石棉（彩图251），并创作火星、金星和地球的行星浮雕。他的蓝色海棉，可能是在描写一个捡来的物体，或者说，由于它们被涂上了他所得意的群青蓝色，而且联结在基座上或者一面墙上，大概我们说它是杜桑所说的“现成物体的辅助”更为可取。在他的单色绘画中，最后再罩上有特色的群青，这是他的没有东西的虚无绘画概念的发展。在这种蓝色里，他看到了至高无上的“无形的具象，以及精神独立自主地解放”。他所热衷的精神内容，可以和康定斯基、蒙德里安和马列维奇所祈求的东西相比，克莱因正在拿这种精神，来反对他所处的时代中存在的那种非个人的趋势：把绘画和雕塑当成一种物体，而又把物体当作它自己的目标。

其它一些参与新现实主义的艺术家，都各有明显的性格及志趣，从装配到新达达，到运动雕塑，到波普的形式一应俱全。阿尔曼（生于阿曼德·弗尔南德茨，1928）是克莱因的一位朋友，在某种程度上也是一位对手。大概他想要用一种圆满性或者完整性的概念，去反对克莱因的虚无性，这就把他引向了很有特征的、反复堆聚物体的作法，有老式指挥刀、眼睛和玻璃人眼，破洋娃娃折断的小手。起初，他所

涉及的是悲剧式的、伤感的表现主义者的特征，把被打碎的碎片，胡乱地散布在一个木头箱子里。然后，他开始把这些东西嵌在塑料里，后来，他创作了透明的塑料人形，继续充当物体容器。因此，他在1966年一个透明的女裸体躯干里，装一连串倒过来的颜料管，流出很鲜明的颜色道子，落到她的下腹部。他给这个体形起了个浪漫的名称，叫做《我所迷恋的色彩》(1966，图1154)。

克里斯托（1935年生于保加利亚，克里斯托·贾瓦切夫)有一种包起物体的热情，从自行车到妇女、到摩天大楼，什么都包(图1157)。他的《包装》(empaquetages)又是一种艺术态度(大概得自和曼·雷相似的努力)。这些以及他后来用幕布把店铺正面挡起来的作法，对现代工业或生产的文明，提出了另外一种解释，把它们又还原到物体，并形成一种带虚无性的形式。在1970年代，克里斯托把他的艺术概念扩大到异常的尺度，他目前在欧、美遮挡博物馆和宫殿。他最巨大的成功，也许是用100万平方英尺（92903平方米）的聚乙烯幕布，遮挡了一英里（1.61公里）的澳大利亚海岸线。但是，他最令人激动的作品则是《山谷幕》(1970—1972，在科罗拉多州赖弗尔)。拉起来的1250英尺（381米）长的聚酰胺尼龙幕布，横过大霍拜克(图1155、1156)，面积20万平方英尺(18580平方米)。第一次张挂，由于技术上对风压计算的错误，结果毁成碎片，但最后这个项目获得了戏剧般的辉煌成功。克里斯托对于包容大建筑大空间入了迷，很难说它该归入哪一类，但他的作法有着戏剧般的影响，这是毫无疑问的。

丹尼尔·斯波里（1930年生于瑞士）把日用的盘碟和其它器具钉在椅子上，然后再把它倒系在墙上，仿佛是一幅图画或浮雕。他正在把一种稍有不同的想法，加给达达的机遇法则，加给超现实主义对于日常琐事的幻想。拿最普通的物品，如饭后的残盘剩碗当成艺术作品，



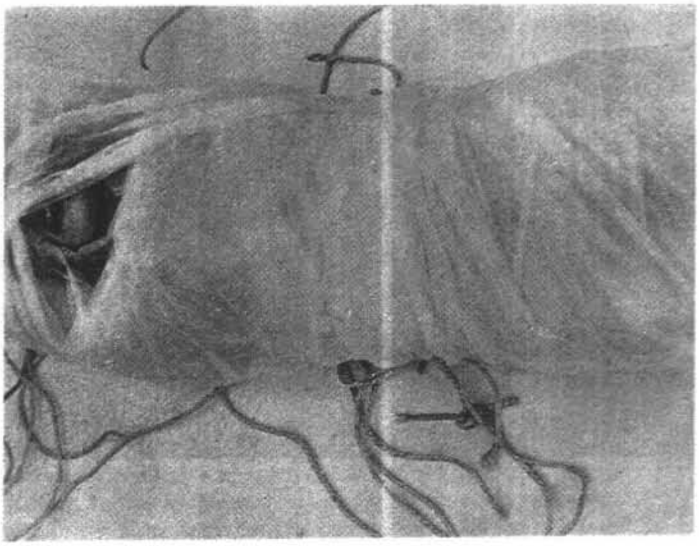
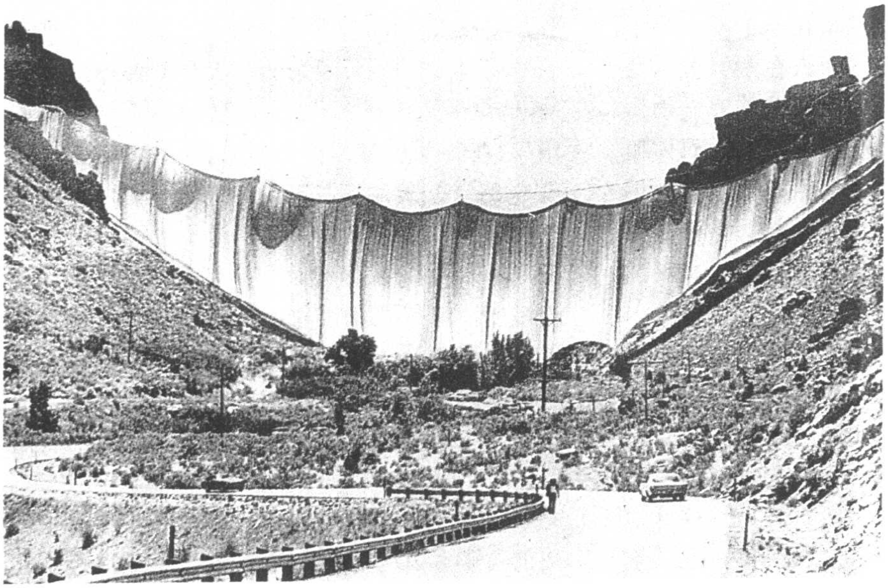


图1157　克里斯托　《脱衣舞》(《包装》)之局部　1963　私人藏

图1154　阿尔曼　《我所迷恋的色彩》　1966
聚脂人物　嵌装物体　88.9×30.5厘米
巴黎　菲利普·达兰一鲁尔藏



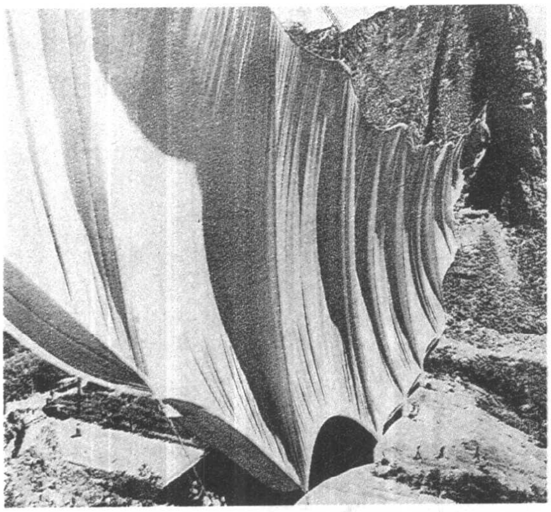


图 1156　克里斯托　《山谷幕》　1970—72
18580 米^2 聚酰胺尼龙布，45.3 吨钢索　跨度 381 米
高 56.3—111.3 米
科罗拉多州　赖弗尔大山脊

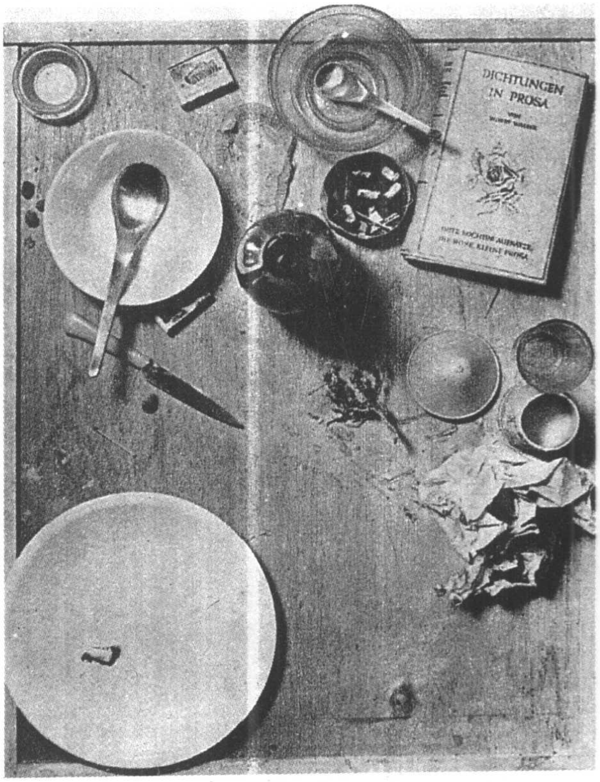


图 1158　斯波里　《散文诗》　1960
拼贴 68.9×54 厘米 米兰 雪沃兹美术馆



图 1159 雷西 《法国式的场景》 1965
画布上的装配 218.1×138.1厘米
兰奎斯特藏

寻找一种认识上的震惊和物体的一种新的真实——似乎是向重力挑战（图 1158）。

马夏尔·雷西（生于 1936 年）是最接近波普艺术的新现实主义者，尽管他把他的表现带上某种优雅感和派头主义（snobbism），使人想到的却是尼斯［法国］的海滩，而不是科尼岛［纽约市］的海滩。他用与真人大小相同的泳装美女剪贴，放在一个实际的沙滩和阳伞的环境之中，创造出一种惊人的刺激，为昂贵的游泳场处心积虑地做广告（图 1159）。同样感觉的某种东西，可以在他对老一辈大师绘画的变体作品里找到。

新现实主义最初几个成员中的另外几个人，维格尔、杜夫尔（Francois Dufrêsne）、海恩斯都被认为运用的是相同的技术，即意大利人米莫·罗太拉（Mimmo Rotella，1918 年生）早些时候曾经实际实践过的命名为“剥贴”（dècollage）的东西。大概这是和拼贴对着干，是一种撕掉和毁掉广告的艺术，以创造新的并置效果。这里头，除了他大概是特别采用的真实东西之外，住在大城市的任何人，都熟悉那

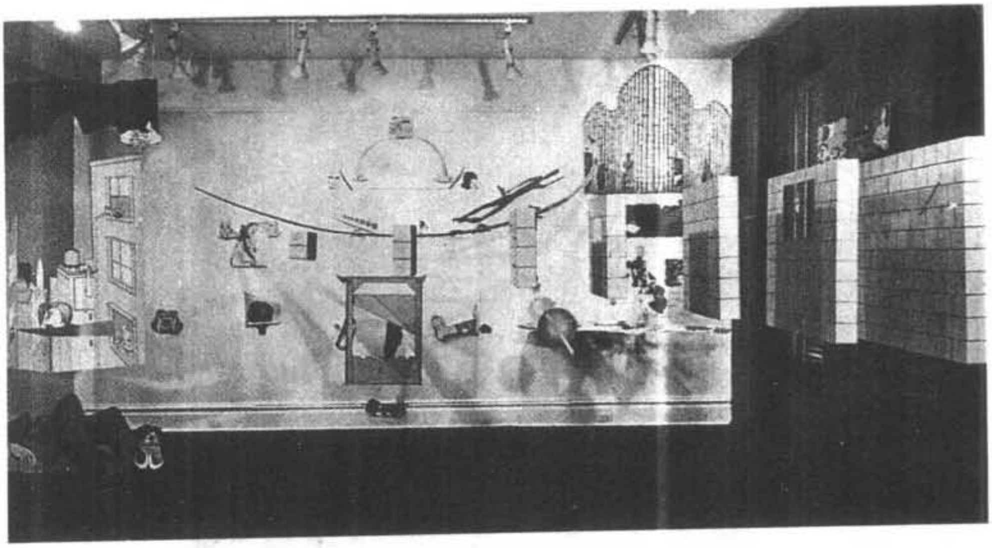


图 1161 法尔斯多姆《施韦策博士的最终使命》1964—66 可变环境的绘画，在金属箱子上的蛋彩画，板子剪裁，磁力切割金属和乙烯 纽约 西德尼·贾尼斯美术馆

一层压一层的撕了一半的广告，招贴在记事牌上或墙面上，是当时还没有更新的旧东西。剥贴最初的想法，可能出自巴黎墙头撕掉的和多层的广告。剥贴这一新的面貌，在于应用了给电影或肥皂水做广告用的现代广告的圆滑的形象，并不是原始波普的姿态，而是撕掉的和重重叠叠互相穿插在一起的破破烂烂的形象。这就变成反对商业粗俗化的一种象征性的反抗。这种粗俗化，正是大城市的风光。

从瑞士艺术家奥文德·法尔斯多姆(Oyvind Fahlström，1928年生)的拼贴和意大利人巴鲁凯罗(Gianfranco Baruchello，1924年生)的素描中可以发现，他们经过了未来几个阶段之后，又和剥贴发生了某种关系。法尔斯多姆剪贴并装配黑白连环画，除了创造强制性的简单联系的世界之外，还创造了一种严密和粗野的混乱。法尔斯多姆已经把他的想象发展到三度立体的房间结构构成中去了(图1161)，并且加上一些互相分离的形象，带有批判或责骂当代美学或政治价值的成分(图1162)。巴鲁凯罗则处于另一个极端，他制作极为稀疏和非常广泛的空间的素描，结合很小的解释性的标题，或者带几段什么也不说明的文字。这种素描、标题、艺术家所写目录介绍、甚至以三种外文写的目录标题，产生了令人极端迷惑的混乱，创造了一架计算机的整体形象。他试图在同一个时间里，既是艺术家又当批评家和科学家，并表现出在这个过程中发作精神病的情况。(《先生，只有死亡》1967，图1163)太莱马克(Hervé Télémaque，1937年生于海地)接近美国波普，特别是更接近基塔的英美方式，他的作品用一些从当时的杂志和广告上摘下来的零碎形象，他把一些常常是很激烈的流行景象的梦中形象，隔绝在大片黑色的画布上。这些激烈的梦，被各种形式的毫无关系的形象，更进一步加强了。这些形象使人联想到早年的摄影和超现实主义的一些东西(图1164)。

虽然有许多艺术是很有特色的，不管是波

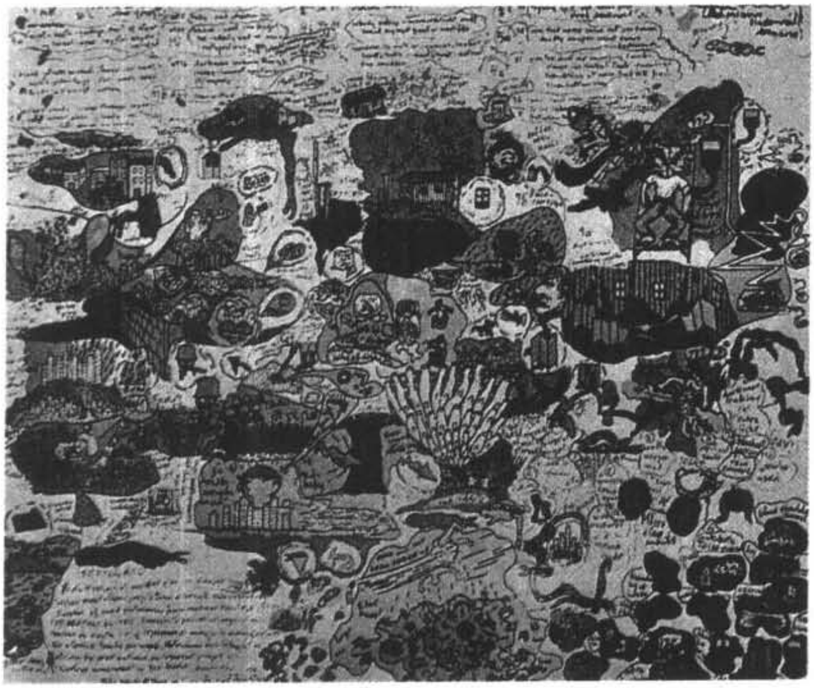


图1162
法尔斯多姆
《夜间音乐1的音符》1975
纸上墨水和丙烯颜料
35.6×43.2厘米
藏地不明

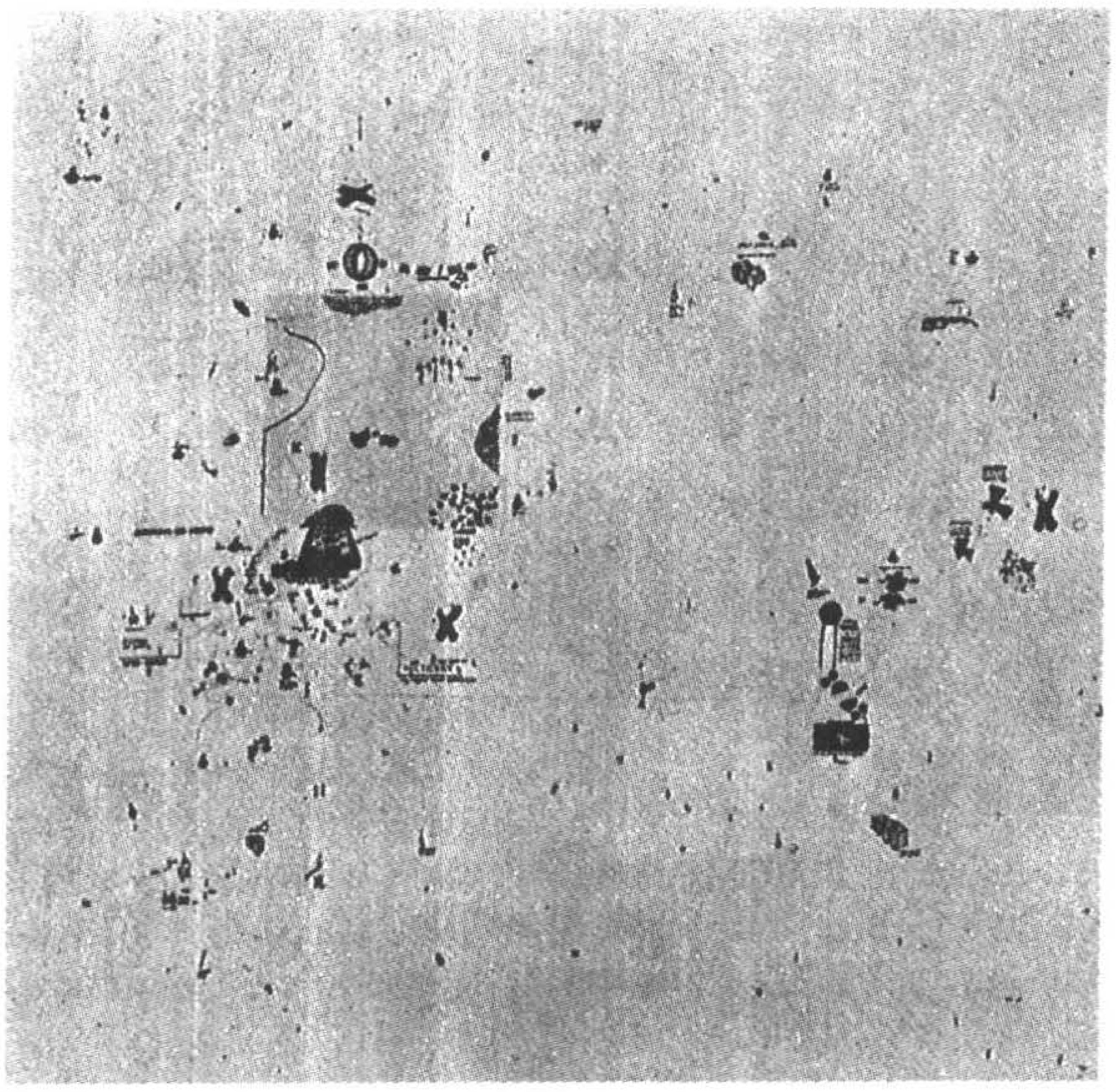


图 1163　巴鲁凯罗《先生，只有死亡》1967
在铝板上的混合媒介　100×100 厘米
米兰　雪沃兹美术馆

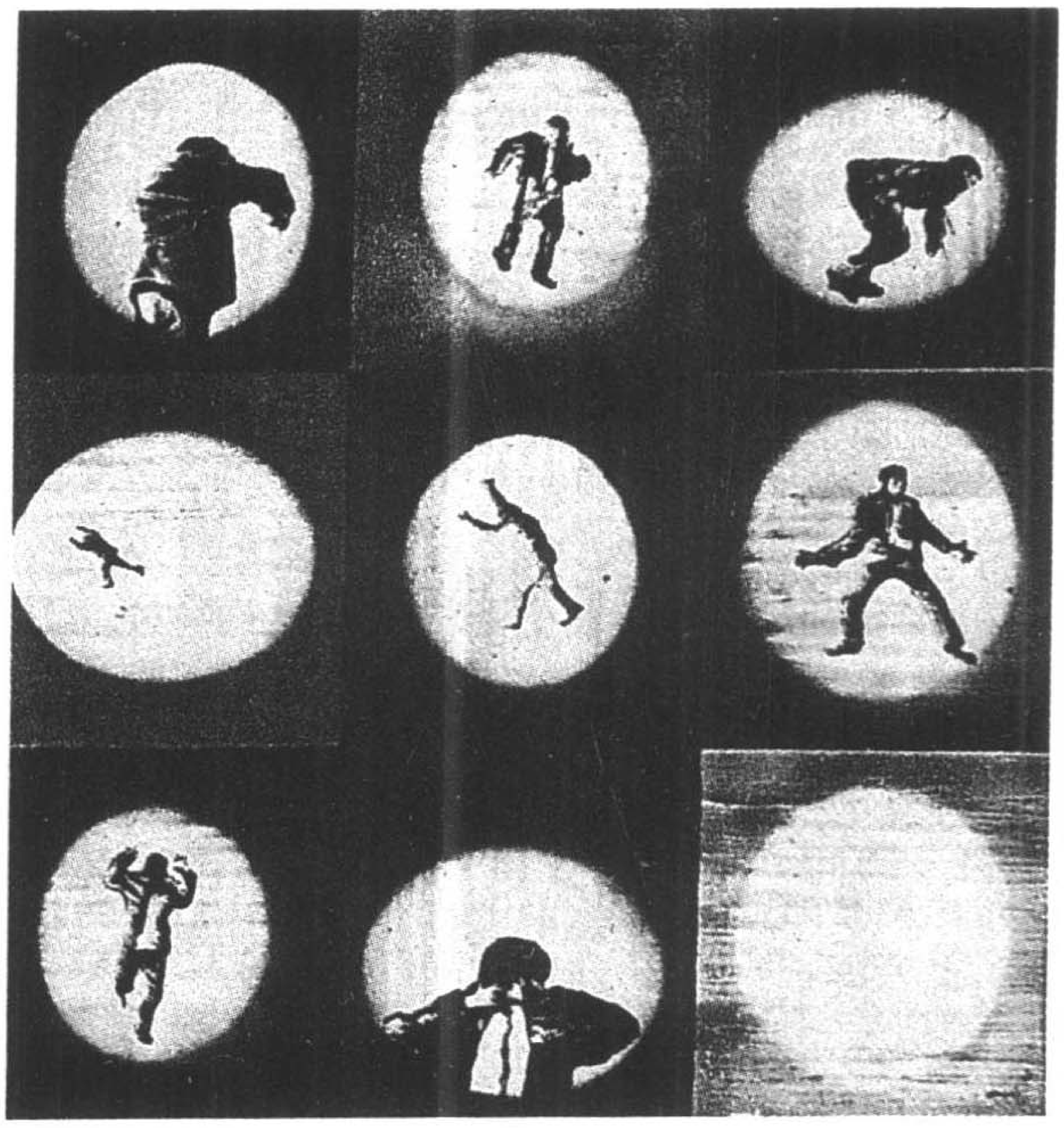


图 1165　吉诺维斯　《人之孤独》　1967
120×104.5厘米 纽约 曼纽尔·赛福夫妇藏





图 1166　吉诺维斯　《适当的镇压政策》　1973
画布上丙烯颜料　纽约　马尔巴勒美术馆

图 1164　太莱马克　《陷井》　1964
194.9×129.9 厘米

普、新现实主义，或者是贴着初级的、最低限的和ABC等各种各样标鉴的雕塑，在1960年代初期，都是避免解释的，而且坚持它的绝对客观性。在这十年的后半期，则逐渐地增加了解释的倾向。这是从战争形势，从为平等权或自决权的斗争，从世界范围的学生造反的活动中，出现的一种紧张的自然后果。已经提到过的印第安纳的简明单字的形象，以及罗森奎斯特的巨型绘画《F-111》，就像我们知道的那样，是对战争的遣责，而不是波普文化的文献。巴鲁凯罗的机械插图，包括了辛辣的讽刺。年轻的西班牙艺术家吉诺维斯(Juan Genovés，1930年生)，把他的波普艺术家或新现实主义者的摄影形象，转变成一种战争和大规模破坏的吓人的景象。通过军用飞机的轰炸瞄准器，或者通过执行死刑者的瞄准器，从摄影快门里来看，大量的人群从在劫难逃的杀戮中奔命、牺牲，在探照灯下就擒，简单地被处死（图1165)，或者他们被铐起来带走，面对墙壁被射击（图1166)。

1960年代和1970年代的其它倾向

初级结构、最低限艺术

在1960年代，构成主义在所谓初级结构、最低限艺术或者叫ABC艺术之中，获得了新的动力。虽然这些艺术家所主张的雕塑运动，还找不到一个完全合适的名字，初级结构（primary structure）大概还是比最低限雕塑（minimal sculpture)更为可取。许多雕塑家起来反对后一个术语，其原因和抽象派画家反对某种贬低甚至诋毁“抽象”这一术语的含义一样。不管怎么说，初级结构在1960年代的雕塑中，代表了一种具有重要意义的态度，在美国和英国就更是如此了。此外还有日本、德国、澳大利亚、加拿大和其它国家。它和十年间其它若干重要倾向有密切的关系：雕塑创造一种建筑空间或环境；绘画包括造型画布（这时常常是很难划分界线)；绘画也包括数学体系，作为它们的组合基础。它也和色场绘画的某些方面有联系，这种绘画本身也与体系绘画相重叠。几乎所有这些不同的雕塑和绘画探索，通常具有很强烈的几何学基础，运用强烈的无节制的工业色彩，以及基本要素的形状。

初级结构，对于浪漫幻想的人物造型，对于表现主义者的直接金属抽象，甚至对于1950年代雕塑的古典几何性，显然是一种反作用。这些初级结构雕塑的直接的反动力，是针对早期抽象表现主义画家或直接金属雕塑家和废品雕塑家的个人表现的。因此，它的突出特征是，通常以工业方式来制造，从艺术家所制定的计划那里得出一种工业化的非人格性的东西。更有甚者，它还牵涉到作为一种孤立的、安在基座上、运用大理石或青铜传统材料的雕塑传统问题，促动非人格性，去创作一种东西，而不是起源于绘画的古典观念中的雕塑或绘画。当然蒙德里安算是一个源泉。但是，人们可以从早先的构成主义者，如戈里兹、比尔或者万同格罗，到1960年代的初级结构的构成主义者，追溯出一条直线来。但是，对这些新雕塑家和画家们具有方向性影响的，大概是艾德·莱因哈德和纽曼(Barnett Newman)。在这些雕塑家当中，戴维·史密斯毫无疑问影响了新的一代，虽然史密斯也在制作自己的雕塑作品。考尔德在他后来的纪念性固定雕塑和活动雕塑中，成了以艺术家的设计为蓝本，利用熟练的产业工人制作最后作品的榜样。在1970年代，考尔德接受了几个纪念性雕塑的委托，这个期间的生涯，是值得一书的。美国各地，几乎每一个露天的空间，好像是都需要一位考尔德似的，他以他富于想象的、天才的作品，填补了这些场所。假若人们能够给他的作品定一个最近的方向，那就是旧石器时代的形象。1973年的《剑龙》(图

1167）暗示的是没有详加刻划的恐龙。在他制作这样庞然大物的同时，考尔德继续制作他那令人愉快的滑稽的素描和优雅的活动雕塑（《白色瀑布》，图 1168）。迪勒（Burgoyne Diller，1906—1965）是蒙德里安的一位美国追随者，1930 年代美国几何抽象派的先锋（见彩图 252）。在 1960 年代，他用商店制作的富米加塑料（formica）做了一些设计。

初级结构的雕塑家，通常是以纪念性的尺度来进行工作。当要处在一个室内空间之中时，那尺度就更具有纪念性。他们把东西对着墙布置在地板上，甚至从天花板上悬浮着。当实际上它们没有创造出环境的时候，仍成为整个环境的整体。初级结构或雕塑家运用新的综合材料，虽然说有些形式是有机的形状，一般来说，用的是建筑上的形式。色彩，偶然还有光线，也得到广泛而有戏剧性的应用。这些作品的基础，就是艺术与自我无关的客观性，和个体艺术家自我的从属性。就像最近的体系绘画一样，是对抽象表现主义或行动绘画的个人姿态的一种可以认识的反作用力。初级结构似乎是代表了一个对立面，去反对本世纪初抽象派的作品，像蒙德里安和康定斯基，他们所强调的总是艺术中精神方面的东西-—内在的精神，或者是外部形状的非客观主义（non-objectivism）所带来的力量。没有故意表现的超现实主义的、或者个人的神秘情调。 现在所坚持的就是一个事实，雕塑和绘画干脆就是一个物体。观者所见便是一切，此外什么也没有了。必须根据观者的感受性和知觉性来做客观的评价。在这种非个性之中，在这种现代的机械生产中，在这种形式的标准化之中，有一个奇妙的事实，那就是个体艺术家的主张竟如此不同，而且在风格上也各有特色，常常形成抱怨。这种新艺术不仅是机器制造的和没有灵魂的（一种艺术家赞成的批评），而且它还代表了一种目标，即西



图 1167 考尔德 《剑龙》 1973
钢板 高 1524 厘米 康涅狄格州 哈特福德 伯尔·麦克马纳斯纪念广场

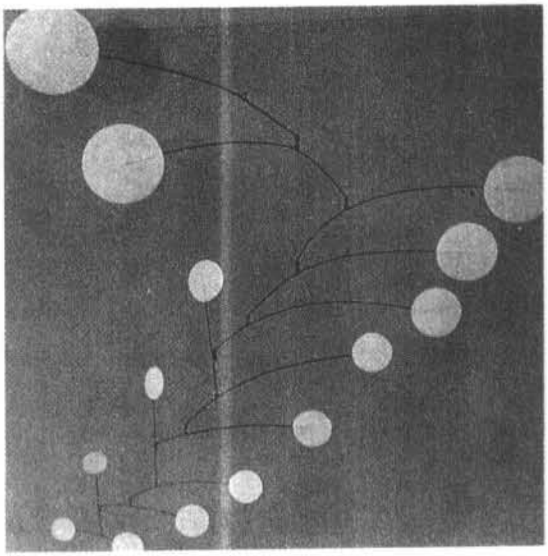


图 1168 考尔德《白色瀑布》（模型） 1972—73
活动雕塑 金属 215.9×198.1 厘米
费城 联邦储备银行

方艺术整个传统的"反证法"。情况可能是这样的，而且我们想必记得，对于蒙德里安的类似谴责，也达到这样的程度。

在参加构成主义和最低限艺术的年轻艺术家中，安东尼·卡罗（Anthony Caro，1924年生）是二次大战以来出现在英国的一位给人印象最深的天才（《正午》，1960，彩图253）。像许多新的英国画家和雕塑家一样，他是在皇家学院学派的教育气氛之下培养出来的。他经常用工业的钢梁，装配成巨大而强有力的结构，并且涂上很鲜艳的色彩。戴维·史密斯去世以来，卡罗成为令人印象最深的构成主义者之一。尽管他不否认他受了史密斯的熏陶，但卡罗作为一个雕塑家，有充分的权力存在。他的作品，超越最低限雕塑的大部分定义，从极为雅致的（《里维埃拉》，1971—1974，图1169）到厚重和粗野的（《季风飘荡》，1975，图1170），涉及范围极广。他已经认识到，雕塑不一定是一个集中式的纪念物，而有可能跨过一个开敞的空间，一面大墙，或者可能是一个水平限定的装配（《热狗锅》，1974，图1171）。毫无疑问，卡罗已经发展成一位当今仍在工作着的最有天才的雕塑家，表现在他对空间概念以及他对材料内在含义的了解上。

菲利普·金（Philip King，1934年生）和威廉·塔克（William Tucker，1935年生）是形形色色初级结构或最低限雕塑方面知名的英国典型。在1966年的《闸》中（图1172），金运用了纤维玻璃和塑料，制作出很严谨和很文雅的结构构成来。该构成由五块小心翼翼搭成空间的板子直接组成。这是由一家工业公司

图1170 卡罗《季风飘荡》 1975
钢 307.3×525.8×172.7厘米
纽约 安德烈·埃默里奇美术馆



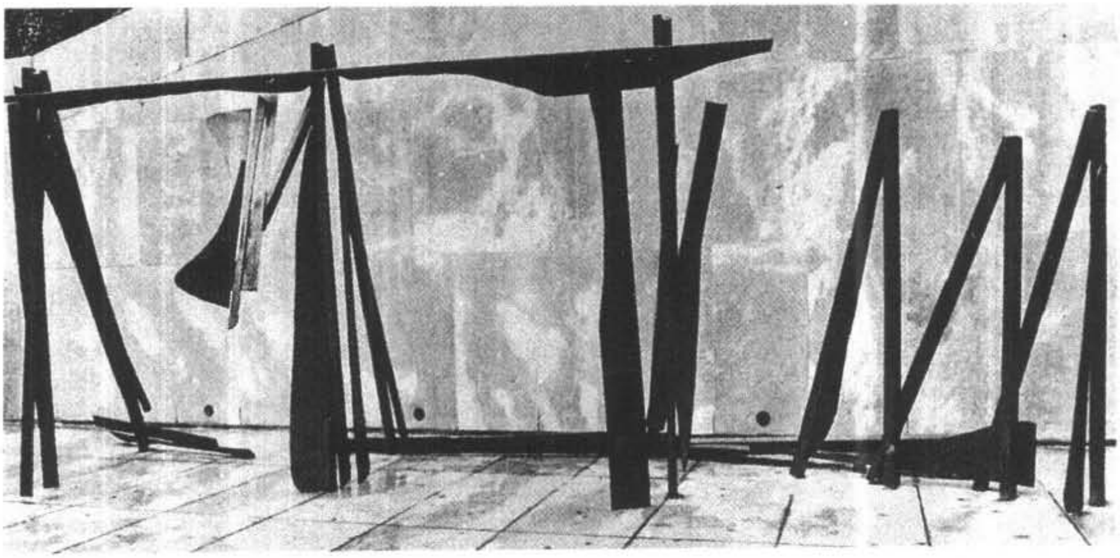


图1169 卡罗《里维埃拉》1971—74 生锈的钢 322.6×823×304.8厘米 巴格利·赖特夫妇藏

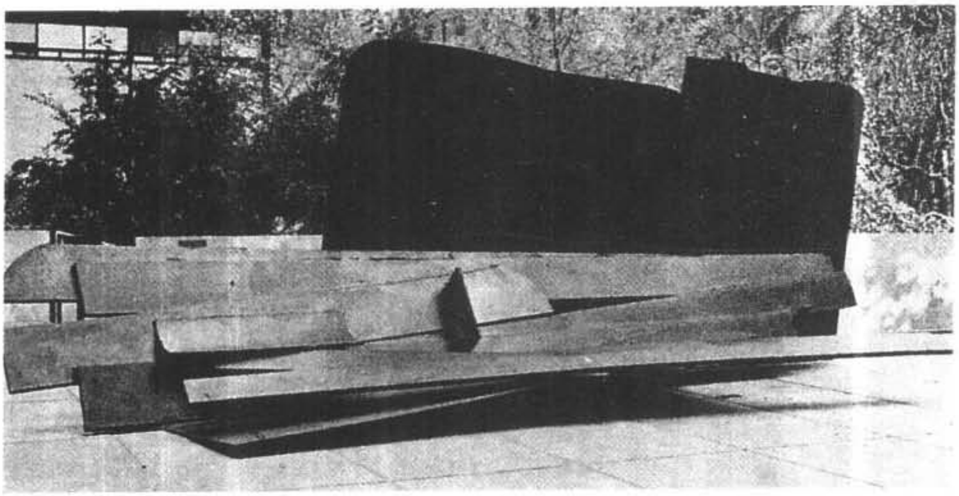


图 1171　卡罗《热狗锅》 1974 生锈的钢 涂清漆 195.6×535.3×188 厘米 多伦多 戴维·米尔维什美术馆

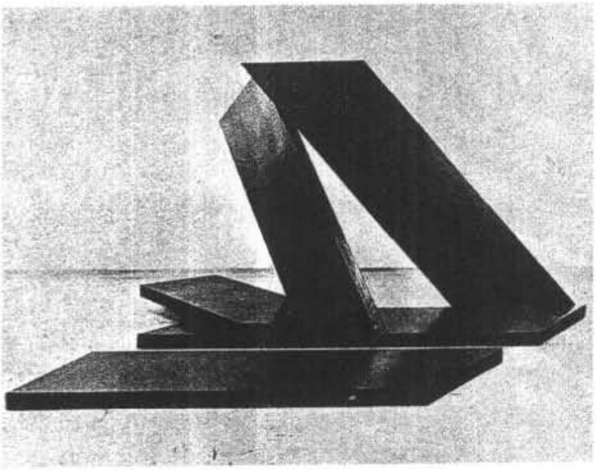


图 1172　金　《闸》　1966　玻璃纤维和塑料　213.4×365.8×274.3 厘米　伦敦　罗恩美术馆

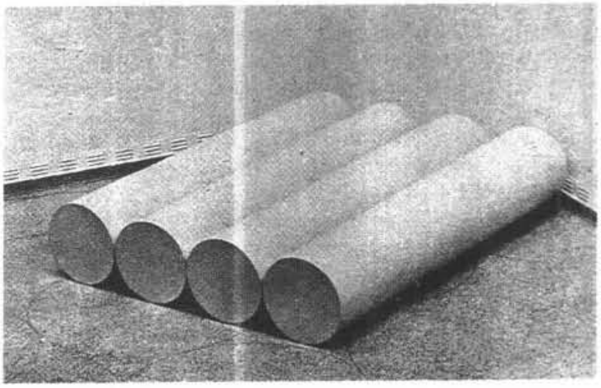
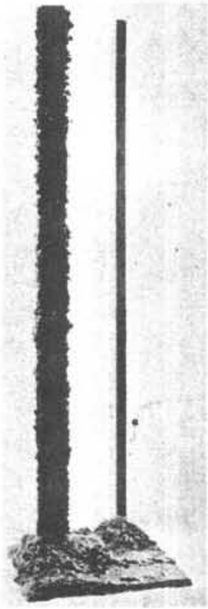


图 1173　塔克　《四部分的雕塑，第 1 号》　1966　玻璃纤维　45.7×182.9×228.6 厘米　艺术家藏

制作的，根据艺术家足尺模型的三个稿本之一加工的。塔克以同样的手法，制作了《四部分的雕塑》(1966，图 1173)。雕塑是以工业化的方法，按照艺术家的详细说明，用纤维玻璃制成，然后由艺术家涂上油漆。这只用了四个大的洁净无瑕的圆柱体，边靠边平躺着组成的。

在 1960 年代，初级结构在美国的分布，甚至比在英国还要广泛。美国的初级结构，要特别感谢戴维·史密斯作品中的某些形式。在原型（Prototype）或概念上甚至更为接近的是纽曼的作品，特别是他用高高的直立的钢板所制作的为数很少的雕塑（图 1174）。后来，有莱因哈特的黑色绘画，主张非个性化和对多余因素的删除。

托尼·史密斯（TonySmith，1912年生）的构成，就适应初级结构的范畴而言，大概是一位大大的表现主义者了，尽管现在与之有着联系。他那厚重、庞大的结构，优先采用拱起的形式，或为三角形，或为四边形，常常是自身回转，形成带有动势的紧张效果（图1175，



上左图 1174　纽曼《在这里》1959　青铜
高 243.84 厘米　纽约　巴尼特·
纽曼夫人藏

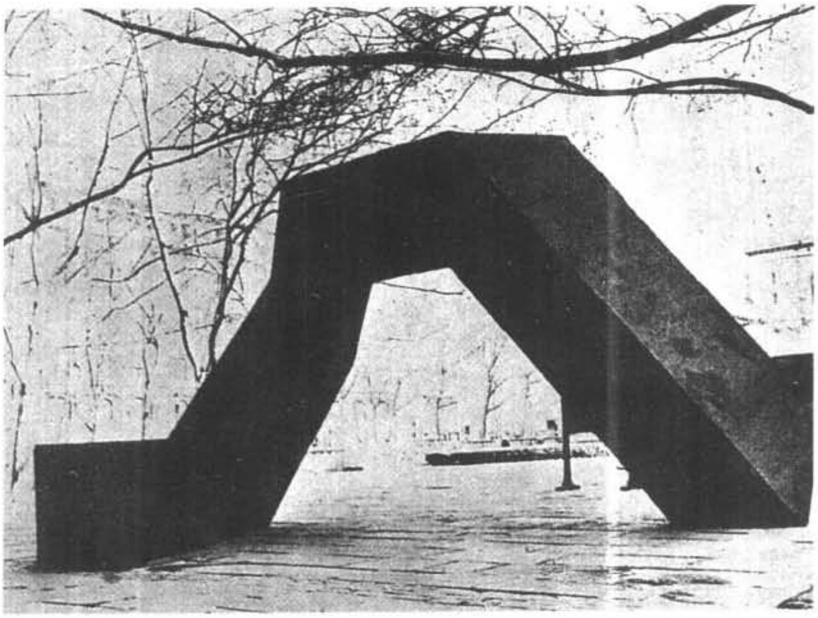


图 1175　托尼·史密斯　《香烟》　1961—66
胶合板做成钢的样子　457.2×792.5×
548.6 厘米　纽约　菲施巴赫美术馆

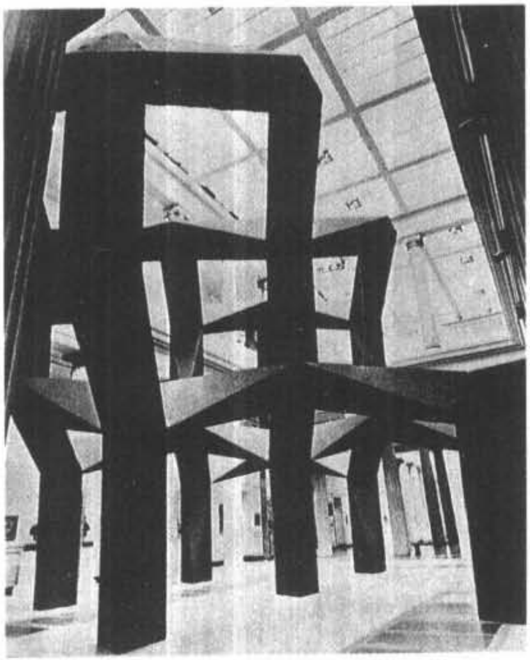


图 1176　托尼·史密斯　《烟》　1976
胶合板做成钢的样子　731.5×1036.3×
1463 厘米　纽约　菲施巴赫美术馆

1176)。唐纳德·贾德（Donald Judd，1928 年生），把客观的态度贯彻到数学的精确性中去。他重复相同的单元，通常是以相同的间隙摆设四边形。这些单元是用镀锌铁板或者铅板制成，偶然还用有机玻璃。虽然他有时用很强烈的色彩镀饰铝材，他首先使用的还是原原本本的不加涂饰的镀锌铁板，这些东西，看上去是在强调物体的中性本色（图 1177)。

贾德是一位批评家，也是一位口齿伶俐的、宣传新雕塑的演说家，他激烈地坚持初级结构，或者最低限雕塑（特别是他自己的大多数雕塑)，认为这些与早期的构成主义或者直线的抽象绘画，应该具有基本方向的不同。他认为这种区别在于，他是通过绝对对称的相同单元的重复，去追求一种绝对的统一或整体性。甚至去追求蒙德里安用不同色块“构成”的不对称均衡的图画。贾德还在他的雕塑中坚持他的非环境（non-environmental）特征。尽管作品常常采用纪念性尺度，但还是脱离观者的；他并

不想进入观者之中，变成他们的一部分。虽然说在许多新的绘画和雕塑之中，都可以看到均衡对称和重复的原理，但是，像这样狭窄的一个定义，会连戴维·史密斯和卡罗这一类的许多雕塑家也排斥掉。这些人肯定影响过这一倾向，同时也对世纪中叶以来的许多青年艺术家有一定的影响。这些青年艺术家在早期现代艺术的巨大势力面前，寻求他们自己的同一性。他们经常提出的问题似乎是，“在人们没有做出来之前，我们应该做些什么？”

无论如何，贾德的作品对于初级雕塑的要点做出了声明：这些作品引出了一些基本问题，涉及到艺术作品的本质乃至功效，审美体验的本质、空间的本质、雕塑形式的本质问题。一模一样的实体，按同样的间隔，作绝对机械式的安排，这能构成艺术作品吗？因为自1960年代以来，贾德的作品继续变得有精妙的比例，甚至按照某种特定的数学体系进行安排；因为这些作品已变得有色彩的丰富性以及基本要素形式的变化，所以上面所提的问题，也许应该回答说：对，可以构成艺术作品。

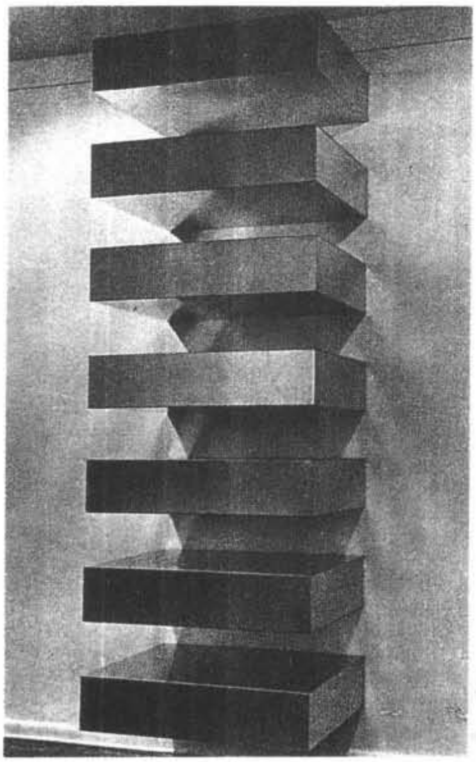


图 1177　贾德《无题》1965
镀锌铁板　六个盒子每个尺寸 121.9×121.9×121.9 厘米　每合盒子之间隔为 22.9 厘米　明尼苏达　美术馆

自1968年以来，贾德的作品象那些大多数最低限雕塑一样，在尺度上，在给人深刻的印象方面，又有了进一步的发展。在1968年的《无题》(图1178)中，尽管他的八个箱子每个只有4英尺(121.9厘米)见方，间隔有12英寸(30.5厘米)，但它们加到一起，形成非常庄严的总体形象，部分原因是运用了高度反射的不锈钢。近来，贾德以更加庞大的尺度，做了一些户外的纪念物。如1974年的《无题》(图1179，1180)，是一个中空的三角形纪念物，它的造型紧随风景的轮廓，显示了大地作品的某种影响。

澳大利亚雕塑家米德莫(Clement Meadmore，1929年生)，于1963年来到美国。他发展了一种很刺激、有个性的形象和一些巨大的卷绕形体。把铝结构用某种巨大无比的神力，打上结子，创造出一种巨形钢棒的幻影(《在那当中》，图1181)。

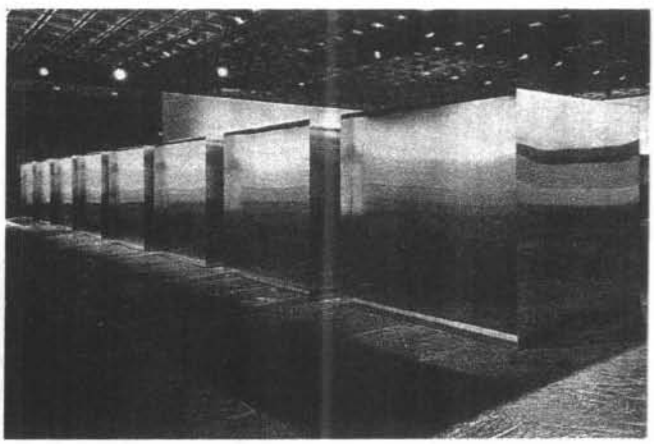


图 1178　贾德　《无题》　1968
不锈钢　八个箱子，每个 121.9×121.9×121.9 厘米　间距为 30.5 厘米　私人藏

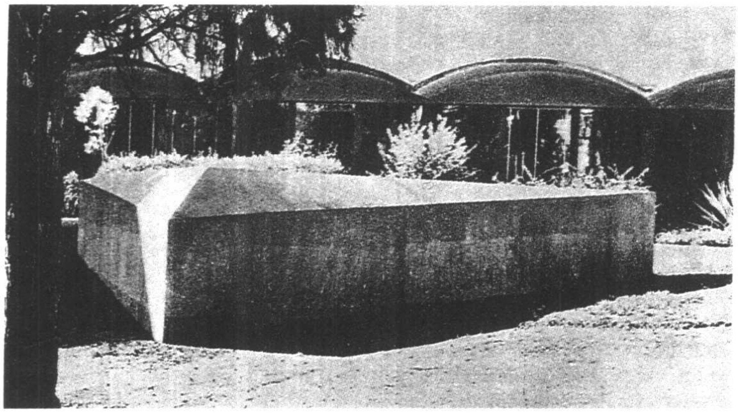


图 1179
贾德 《无题》 1974
混凝土
91.4×762×762 厘米
阿德莱德 南澳艺术馆

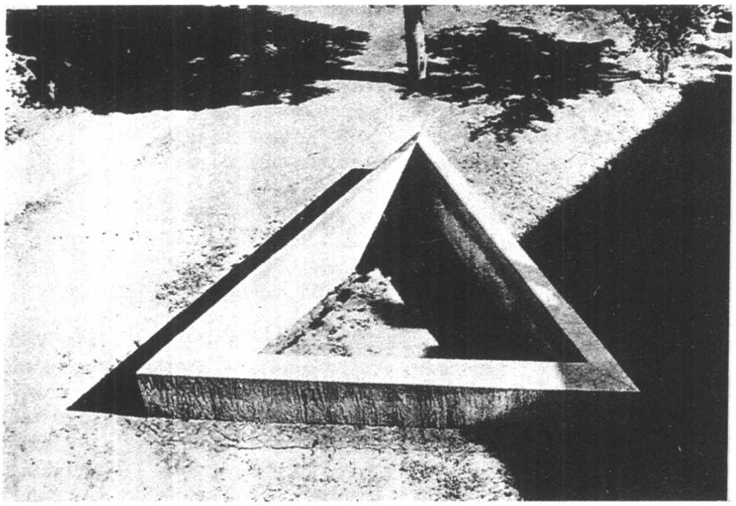


图 1180
贾德 《无题》
(从上面看去)

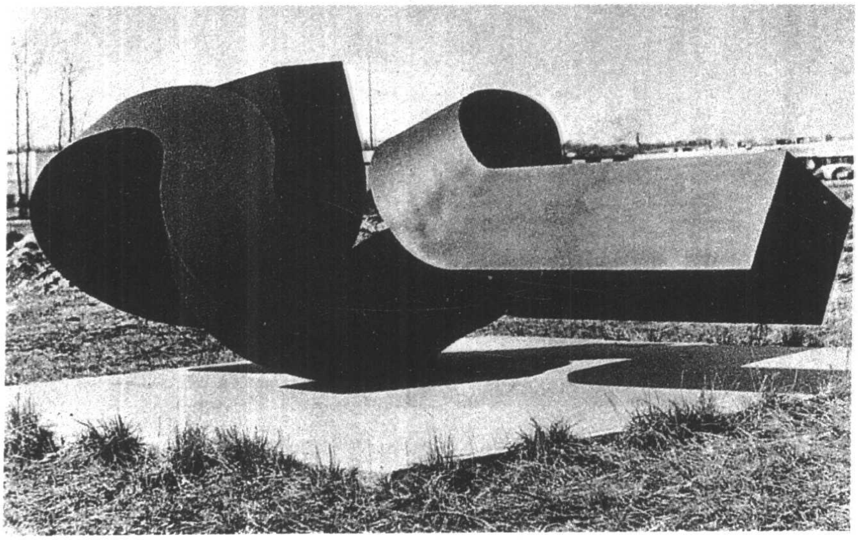


图 1181
米德莫 《在那当中》 1974
铝上涂漆
198.1×289.6×508 厘米
纽约 今日雕塑公司

另外一些初级结构主义者，是在1960年代出现的一大批人中选出来的，他们的活动说明，运用这种基本要素的形状，可能有广泛多样的途径。其中有布莱登（Ronald Bladen，1918年生）、罗伯特·莫里斯（Robert Morris，1931年生）、和罗伯特·史密斯（Robert Smithson，1938—1973）。加拿大人布莱登用的是纪念性和建筑式的形式，常常是涂成黑色，像是占在空间中的大路障，阻挡了我们的去路（《X》，1967，图1182）。他与托尼·史密斯的作品有一定的亲缘关系，他用漆过的木材来仿造成巨大的模型，因为用金属制作这些巨大的结构，造价会十分昂贵。初级结构主义者们，只有很少数人例外，大多都在等待着能赏识他们的顾客垂青。自1960年代以来，莫里斯就属于最低限雕塑派，从那以后，他当然就成了广泛多样的雕塑家、环境和概念形式的领导人物（见后面[655]页前后）。在把整体的一些房间，组织成一个雕塑的体量和空间的统一体方面，

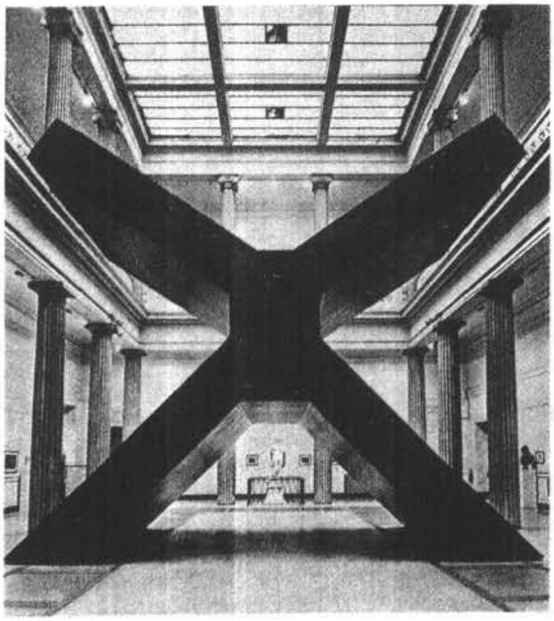


图1182 布莱登 《X》 1967
将涂饰木材制成金属 690.9×746.8×381厘米 纽约 菲施巴赫美术馆

他是一位先驱人物。在作品《无题》（1967，图1183）里，第一个单元足能呆进几个人，并有效地结合了环境空间设计效果。因为金属的H型要素很薄，所以能把它们堆拼在比单独一个单元稍大一点的空间里。这只是莫里斯在1960年代后期和1970年代初期所进行的环境空间广泛多样性试验中的一个独特的例子而已。罗伯特·史密森也属于最低限雕塑家，1970年他以《螺旋防波堤》（见[656]页），变成大地艺术最具有深刻印象的代表人物之一。

亚历山大·利伯曼（1912年生）是一位天赋甚高的画家和设计师。他以1950年代早期的绘画，像《双联画——一个样》，去探求最低限艺术（图1184）。这是一幅很质朴的绘画，以双联画的黑白圆形，组成一幅镜子的形象。这幅画预示了1970年代"新最低限抽象绘画"（new minimal abstract paintings）。利伯曼在废品金属装配和一种笔法绘画中，做了广泛多样的试验之后，逐渐集中精力搞圆柱形的纪念性雕塑，这是受到了大型锅炉零件和其它弯曲要素的启示。像1974年的作品《阿戈舟》[Argo，希腊神话中取金羊毛所乘之船]（图1185），

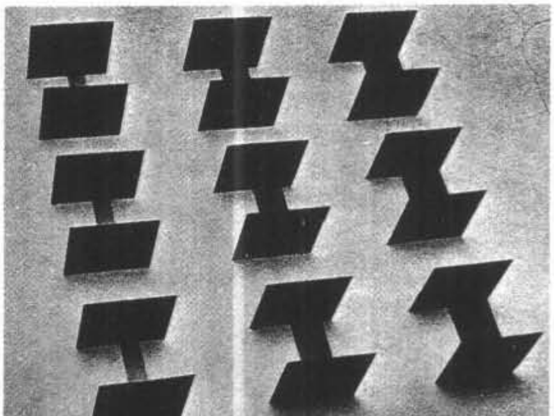


图1183 罗伯特·莫里斯 《无题》 1967
九个钢单元，每个91.4×91.4×91.4厘米
纽约 所罗门·R·古根海姆博物馆

表明了他运用曲线形状的一种想象力，看得出他早期沉醉于画圆的主张。

在1960年代后期，大多数所谓最低限雕塑的试验，都采用胶合板制作巨大的模型，这是一种雕塑家可以用来表达他们的新纪念主义（new monumentalism）思想的独特材料。从那时起，由于艺术市场扩大的结果，由于建筑师和城市规划师逐步认识到大尺度的雕塑构成，会给新的城市建筑方案提供了一种很合适的装饰，雕塑家也就有机会同十九世纪的学院派人士并驾齐驱了。健在的老一辈大师如考尔德和诺古齐，也越来越多地被召来给新城市的广场或公园，搞一些供人欣赏的重点作品。毕加索在他的最后岁月里，也允许把的许多构成主义的雕塑放大。这些作品中，给人印象最深的，也就是地方上争论最多的一件，是现在芝加哥中心的那个装饰物。

几何性构成，使那些围绕着新式摩天大楼的空间、那些艺术博物馆公园或者新的大学综合建筑群的空间非常动人。这种基本中立性的艺术很适宜于配合建筑。这么多的雕塑家现在能够认识到，他们的构思，处在一个恰如其分的规模上，这是令人满意的。当然，这些构思在质量上并不都好，这也是不可避免的。当一个社区，供不起一位考尔德或一位诺古齐，或内威尔逊的时候，那也未必是件坏事，他们可以树立年轻雕塑家的作品，这些作品有的让人想到考尔德的固定雕塑，或者诺古齐座落在纽约蔡斯·曼哈顿银行外面的《方块在一点上的平衡》。但是另外一些作品，则是很典雅而有机的，像罗萨蒂1967—1973年在纽约世界贸易中心作的《表意符号》（图1186）。

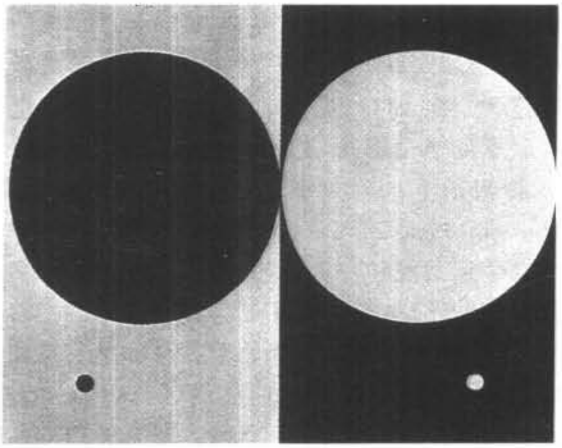


图1184 利伯曼 《双连画——一个样》 1950 硬质纤维板上油彩和珐琅 152.4×188.6厘米 纽约 安德烈·埃默里奇美术馆

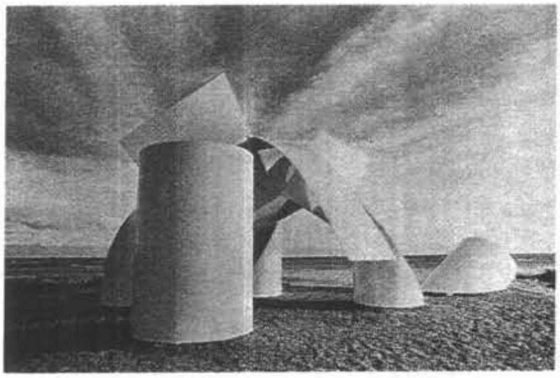


图1185 利伯曼 《阿戈舟》 1974 钢涂漆，457.2×944.9×1097.3厘米 布雷德利家庭基金会 哈利·林德·布雷德利夫人藏

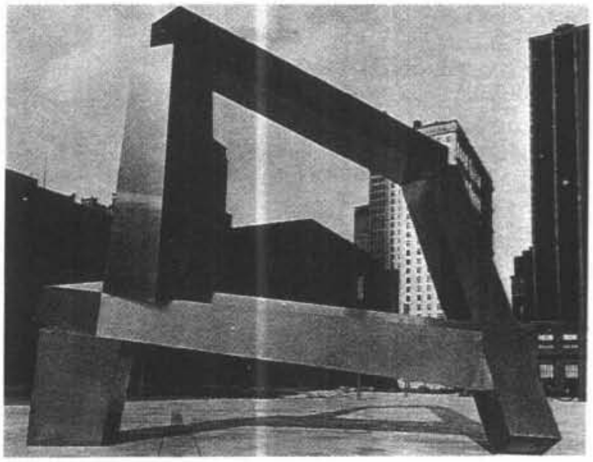


图1186 罗萨蒂 《表意符号》 1967—73 不锈钢 716.3×594.4×868.7厘米 纽约 世界贸易中心

环境艺术

场所雕塑、大地作品

在1960—1970年代，许多最低限雕塑的纪念性的尺度，不可避免地引出一个给特定空间或特定场所搞雕塑设计的概念。这就一步步产生了一些想法，如运用美术馆的空间本身把它当成建筑雕塑组织结构中的一个要素。1964年在纽约格林美术馆的罗伯特·莫里斯展览（图1187），就是在这方面的率先试验。展览会上，巨大的几何形雕塑单元，在房间里综合布置，房子的空间变成总体雕塑的一个要素。

当然，这种构思是已有过先例的，像1925年施威特的《默兹结构》这种多样的雕塑环境，以及克莱因在1950年代后期的《空间》展览，在这里面，观众假定雕塑的重点是空虚，是白墙的美术馆。近十年间，场所雕塑的含义，已进行了重大的探索和发展，并且深入到以绘画、概念主义和大地作品为基础的环境中去。要把这些与场所雕塑有关的艺术家们分门别类是很困难的，因为他们的作品，常常是从最低限主义到概念主义都有，而且还有许多介乎二者之间的形式。

莱维特（Sol Le Witt，1928年生）的作品一看就知道，是一种系列式的雕塑，是由同样的透空方块组合形式合乎比例的大单元。这些方块增加其尺度，直到控制了所在的建筑空间（图1188）。在这些作品中，有形的基本东

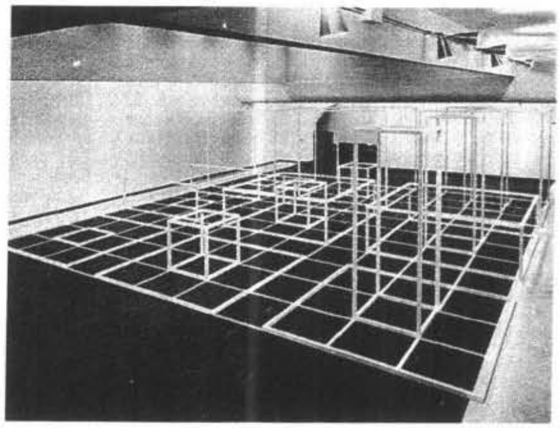


图1188　莱维特　《"A"系列雕塑》　装置景观　洛杉矶　德万美术馆（1967）

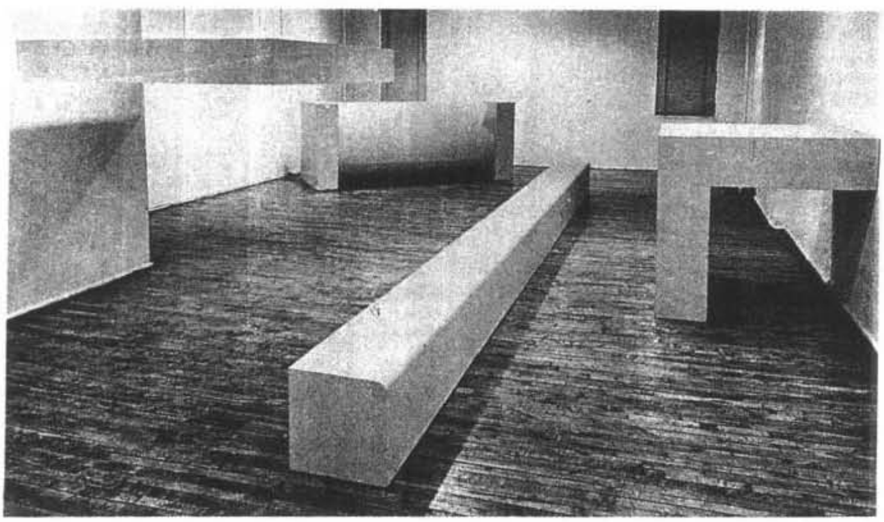


图1187
罗伯特·莫里斯
展览
纽约　格林美术馆　1964

西只是方块的外轮廓，而方块本身是虚空的空间。莱维特以他在1968年搞的《洞里的盒子》，成为概念主义早期的先驱人物。这件作品在荷兰，是由一个金属盒子组成，他把盒子埋掉，盖起来，并且把该过程留下一系列照片。奥登堡1967年曾经用他的《安静的城市纪念碑》，进行过类似的活动，当时，他让一些专搞掘墓的人，在纽约大都会博物馆的后面挖了一个洞，然后把作品填到里面。看上去奥登堡的挖坟和莱维特的构思类似，但奥登堡有一种特定的象征性的意义。

在1970年代的初期，莱维特又以别种方式，开拓美术馆的空间，即直接往墙上画一些线描，而在每次展览会闭幕时，常常又把它毁掉。这些线描，一般是用尺和铅笔画的一些重叠的矩形，涂上不同等级的灰调子，再结合些书写的说明。每个矩形内部的线条所造成的格调，除了是垂直、水平以外，也可能是对角线斜向的，常常可以形成相当美的几何抽象(图1189)。

莱斯·莱文(Les Levine，1935年生)出生在爱尔兰，在伦敦受教育，在美国、加拿大工作。1964年以来研究环境艺术。1966年在多伦多艺术馆的一次展览中，他利用放送电声和电视来打动观众。他的环境是范围极广的，也是很富于想象力的，特别是运用电视监视器的特定电视场面，给观众以复合多样的形象。

安德烈(Carl Andre，1935年生)早先受到他的朋友弗兰克·斯特拉和雕塑家布朗库西想法的影响，把水平伸展的木料、砖砌体和苯乙烯泡沫塑料单元或者一样的金属方块结合起来，装配在地板上，人可以在作品里走动。对水平方向的强调，以及可以相互交变的局部，这对于传统概念上认为雕塑是一种垂直的统一形式，是迎头一击。

与此相反，塞拉(Richard Serra，1939年生)在进行了许多不同材料，像硫化橡胶板等试验之后，创造了一种由巨大而沉重的钢板或铅板所构成的雕塑，使这些东西互相平衡地相倚，或一个一个地相叠。和安德烈一样，他也对"散置雕塑"感兴趣。在"散置雕塑"(scatter sculpture)中，一系列撕开的铅板，

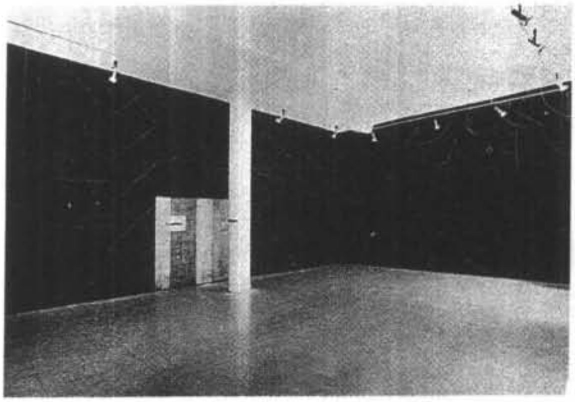


图1189 莱维特 《来自四个角的弧线，来自四个边的弧线，直线、非直线和折断线，都结合起来》(细部：黑墙上画白线) 1976
装置景观 纽约 约翰·韦伯美术馆(1976)



图1190 塞拉 《视点》 1971—75
可特恩钢 三片，每片1219.2×304.8×76.2厘米 阿姆斯特丹 斯台德里克博物馆

被散置在地板上，或者是熔化的铝沿墙根飞溅。在1970年代的初期，塞拉积极地扩大他的雕塑尺度，把它们搬到室外，把它的钢板作品同风景环境结合了起来。因此，他顺理成章地使设置在室内环境里的雕塑，过渡到变成室外风景一部分的那种雕塑（图1190）。

基思·索尼尔（Keith Sonnier，1941年生）所作的试验，用的是广泛多样的材料，光照效果，以及电声效果，去创造一种总体环境。氖气灯管结合柔软而透明的纺织品，或者和玻璃片相结合。他采用光线和电视的效果，为的是改变观众的知觉观念。最近索尼尔把纸、棉花和大麻等材料，在更大的范围内结合了起来（图1191）。

罗伯特·莫里斯（1931年生）是一位搞概念主义、大地作品和其它倾向作品新试验的最富有天才的美国艺术家。他比上面所讨论的几位艺术家岁数大一点，他的作品很不好分类，在1960年代和1970年代，他好像是居于领袖地位地最有天才的艺术家。莫里斯是一位画家，1950年代受过波洛克的影响，1961年制作了他的第一个雕塑《自己发音的盒子》。这是一个小的，设计很精巧的方块，带着一盘录音带，

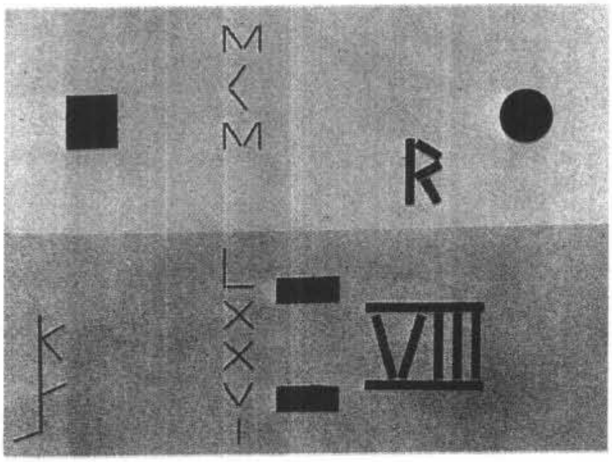


图1191 索尼尔 《马尼拉麻绳——矩形》 1976 纸型（棉布屑和马尼拉麻）182.9×243.8厘米 纽约 利奥·卡斯蒂利美术馆

录着制作结构构成的过程。可以说这是超现实主义者或者原始概念主义的物体（proto-conceptualist object）。在1960年代中期，如前所述，莫里期是一位与场所雕塑以及从标准化的几何形要素创作雕塑问题关系最密切的最低限雕塑家。在1960年代后期，他用柔软的、吊起的、可以摸到的结构，来探讨意外的和反形式的（anti-form）原则。作为另一种线索，他干的是大地作品和散置作品。因为这些，莫里斯越来越多地用材料摆满美术馆的地板，从金属到线、金属线和镜子等混合物。

莫里斯像劳申堡和其它人一样，探索绘画、雕塑、戏剧和舞蹈之间的关系。他用照相记录演出，有时还用上他的户外大地作品。他在1970年惠特尼博物馆的展览，有两个巨大的结构颇具特色，一个是塌了的木头垛，另一个是木头垛及混凝土块。他想用这些来发展他的反秩序（anti-order）的概念和在纪念性尺度上的意外的概念。他近来又研究了抽象的知觉问题，运用电视录像带，安排了一些具有瞬间延宕的形象。莫里斯还对他的思想，进行了广泛的著述。

雕塑的构思，很像实体的组织和建筑空间的组织，对这个问题，1960年代中期的最低限雕塑家们，在搞室内构图的过程中就有所认识了。这就不可避免地引向了室外，导致去组织或者再组织大自然。首先，最低限雕塑要使本身适合于与建筑有关系的室外场所。但是，以地下作品的形式，对大自然进行再组织，这是一项最令人感到兴趣的发展。奥登堡1967年的《安静的城市纪念碑》，莱维特1968年的《洞里的盒子》（见前面），都是把抽象或者是表现的概念，和大自然的要素结合起来的纪念，这个自然要素就是大地里的洞，挖掘的或者由艺术家委托别人挖掘的。从这些作品，或者从其它一些适当的作品开始，有一些艺术家，着手重新安排大自然，那规模，是从埃及造金字塔以来所罕见的。

罗伯特·史密森象罗伯特·莫里斯一样，是他自己艺术思想的天才解说者，他也创造了一些出现美国并有巨大影响的地下艺术的例证。在1960年代后期，经过了一些试验以后，他运用镜子研究了连续形象(serial imagery)的效果。并且探讨了反形式和概念主义的各个方面的问题。他越来越对“位置”(site)和“非位置”(non-site)的思想观念感兴趣，把航空摄影和摄制当地的岩石标本，或者室内的大地作品结合到一起。这些作品，涉及到“人造的”美术馆展览，与原始大自然之间的差异，这就导致1970年史密森的伟大工程《螺旋防波堤》。他远在犹他州的大盐湖，造了一条螺旋形的路。这件作品的一个重要因素，是作品要受到水的作用，这就不可避免地要发生变化和浸蚀，最后也就化为乌有了。作为纪录的照片和影片，则会依然存在。在1971年，史密森在荷兰的埃门制成了《螺旋山》，以及在水、陆之间的分界处制作了《破圆》，把一块很大的孤石放在中央。

米歇尔·黑泽(Michael Heizer)在内华达州遥远的地方和加里福尼亚州的沙漠地带工作，他把一些不毛之地景色中的巨大要素，或取代或移动到户外别的地方去。1969—1970年的《双倍负的》，就是在内华达州的梅萨河上，开了一条河道，尺寸为1500×50×30英尺(452.2×15.2×9.1米)，排水量四万吨。“负体量”(negative mass)这一短语，使人想起先前所说的“正体量”(positive mass)，以及移动它所需要的能源。黑泽另外与此相类似的项目，是1969年在内华达州银泉的《慕尼黑凹地和破碎、凹陷、替换的体量》，在这当中，有三块分别为三十，五十二和七十吨重的大岩石块，用吊车从4321英尺(1317米)的高处，运送六十英里(96.6公里)，到内华达州沙漠平原的大盆地。黑泽所醉心的是与博大的自然有关的尺度，而不是传统上与人有关的尺度。由于他的作品都是在遥远的僻壤，所以很少有观众问津。因此，他用成千上万的照片去启发观众们，把局部的场面拍成蒙太奇，再由这些局部重新组合成整体。这种大自然中的大地作品，也可以称之谓在实录范围之内的概念性的作品，因为它最终成果是以实录表达的。

丹尼斯·奥本海姆(Dennis Oppenheim，1938年生)，他是一位参予概念主义，表演派(Performances)、人体艺术(body art)、电视、光、和声等艺术的代表。1968年，在形成加拿大和美国边界线的水路两侧，缅因州的肯特堡的大雪里，拿犁耕出半圆形的图形。这件作品，以及他的其它一些作品，其本质在于小心翼翼地提供当地自然界瞬息多变的空中图形的实录。当白雪消融之后，除了所留下来的实录之外，别的就不见了。他的《一笔勾销的收成》(一幅只有空中摄影才能看到的作品)，

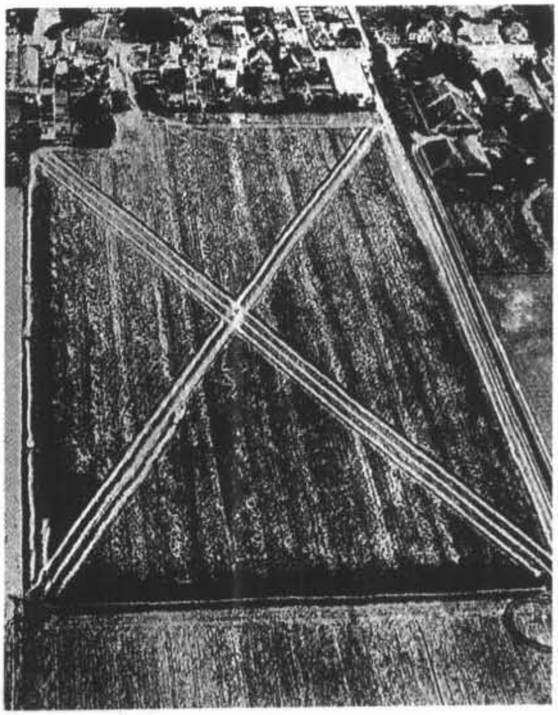


图1192　奥本海姆　《一笔勾销的收成》　1969
庄稼地　304.8×152.4米
荷兰　芬斯特沃尔德

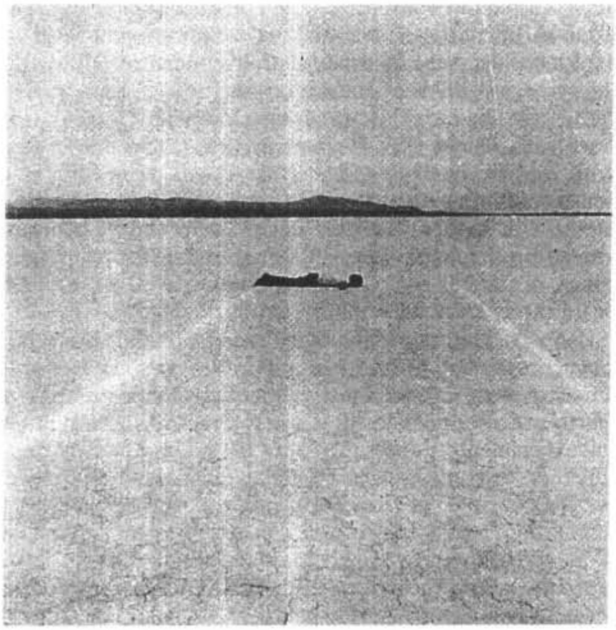


图 1193 玛利亚 《一英里长的线》 1968
粉笔 平行线间距 3.66 米
加里福尼亚 莫哈维沙漠

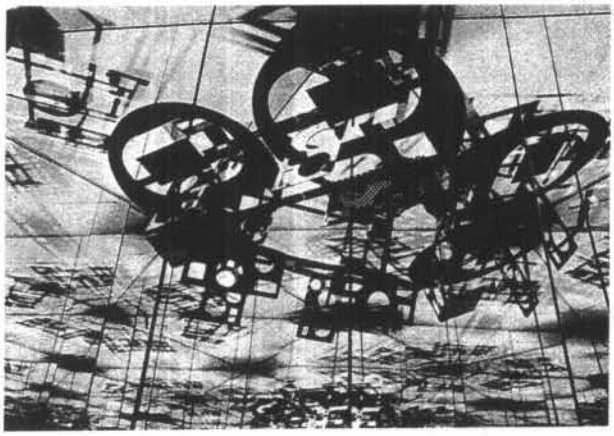


图 1194 舍弗尔 《与勒克斯 11 的最佳复合》 1960
钢镀青铜·纽约 前沃德尔美术馆

是 1969 年在荷兰芬斯沃尔德搞的（图 1192），随着季节的变化，图形也就消失了。

沃尔特·德·玛利亚（Walter de Maria，1935 年生）在内华达沙漠上，用粉笔画了两条间距为 12 英尺（365.8 厘米）的平行线，长达一英里（1.6 公里），在这两条线消失之前，他把自己和这两条线照了像，作为两线之间在水平方向上的强调（图 1193）。1968 年，在慕尼黑的海涅·弗里德里赫美术馆，他举行个人展出。有一个房间的地板上满满地平铺了 1600 立方英尺（45.3 立方米）的净松土。令人啼笑皆非的是 1969 年的《钉床》，大概这是他最好的非雕塑（nonsculpture）之一。这也许可以认为是一种特定的邪恶的艺术物体。德·玛利亚于 1961 年在他的不存在的作品《艺术庭院》中，创造了第一个概念主义艺术的实例。开始提出："我喜欢建造我所想象过的艺术庭园，这个艺术庭园，可能是地里的一个大洞。其实，开始并不是一个洞。因为将是艺术的一部分，那就不得不去开挖这个洞，豪华的台座，是请艺术爱好者和观众出席的"。

虽然我们是在美国艺术家的范围内，讨论了概念主义、场所雕塑、与大地作品等等各种各样的可能性，但必须重新强调一下，这些运动是遍及世界范围的。在欧洲，1959 年巴黎的展览会上，超现实主义者的源流，十分令人注目。1936 年《物体》（见图 599，有毛罩的杯、茶碟、匙子）的作者梅尔·奥本海姆（Mere Oppenheim），给展览会送来一幅活人画《春之宴》。在这里，有一个裸女，面部盛妆，身上披着水果，布置了一个餐桌，周围围着一群男性食客。预演时是用活的人物，在展出期间由腊制模特儿来代替。1969 年，奥本海姆在巴黎的克劳·吉沃丹美术馆举行了个人展览。展览由一个展室组成，除了有一个小小的甬道外，再就是透过铁丝网看去到处是水。

在意大利，环境主义者激增。1968 年巴鲁凯罗（Gianfranco Baruchello，见第［642］

页），把他的广告牌扩展成遍及罗马的广告展览。皮斯托列托（Michelangelo Pistoletto，1933年生）的镜面反射形象，里面有他的剪贴人物，再混合上一些观众的反影映象，很明显地组成一些幻觉般的环境。F・提扎诺（F・Tiziano）、C・帕米吉安尼（C・Parmiggiani）和A・斯帕托拉（A・Spatola）在进行与具体诗歌（concrete poetry）的概念有关的试验，如法国诗人杰茨（Jochen Gertz）和波兰艺术家米开罗斯卡（Maria Michalowska）的诗歌。

乌尔特维茨（Per Olef Ultvedt）与圣法莱（Niki de Saint Phalle）和廷古莱合作，创作了《情人》。这是圣法莱的巨大的斜依着的女人，它的内部是一个整体环境，使人想起竞技场游艺室。斯德哥尔摩的现代艺术馆展出过一些重要的环境和概念的展览，其中包括林德（Pi Lind）1970年的《活雕塑》美术馆，在这里面，真人出现在展台上。出生在瑞士的奥登堡，在此进行过广泛的展览，产生了很明显的影响。

加拿大的环境艺术家有巴克斯特（Iain Baxter，1936年生）和制片家威兰（Joyce Wieland，1931年生），还有一批日本人和美籍日本艺术家属于环境和概念主义，包括云爱呕（Io Ay-o，1931年生），他的《虹之屋》是非常光辉的光效环境；还有女艺术家草间弥生（Yayoi Kusama，1929年生）和小野洋子（Yoko Ono）。

年轻的美国艺术家皮尔逊（David Pearson）把梵・高的作品，像《阿尔的卧室》和《吃土豆的人》，改变成大型三度立体的结构构成。另一个美国艺术家理查德・朗（Richard Long，1945年生）创造了许多值得注意的大地作品，用一些提示风景里存在的形式作母题，去重新调整风景。艺术家用很巧妙的变体，来强调这种形式。他还把概念和表演结合在作品的标题里："走十英里（16公里）的一趟直线，西南英格兰，每半英里（0.8公里）拍照一次，出去。回来。"拍照用的是一架照相机，记录着半公里为间隔的大地。

表演

在表演的创作方面，英国的艺术家特别积极。有许多人看上去是在致力于英国音乐厅传统中流行的闹剧幽默。在1960年代初期，莱瑟姆（John Latham）、纳托尔（Jeff Nuttall）和波依尔（Mark Boyle）在伦敦很积极地使用混合媒介。1960年代和1970年代，在英格兰和苏格兰，遍地出现一些偶发和环境的中心。今天，英国、欧洲和美国之间的通讯如此广泛，概念艺术、大地作品或表演的新形式，各国的风格和态度几乎都无法区别了。在1960年代，披头士乐队〔Beatles，又译硬甲壳乐队〕，为英国五十至六十年代的一种爵士乐四重奏乐队的强大影响，毫无疑问波及到了英国和美国的一些使用混合媒介的艺术家。英国广播电台的《蒙蒂派松的飞行表演》系列，充满野性的幻想，也从达达派表演的某些英国后裔中出现。

在视觉艺术中，有许多流行的倾向，其中的一个重要方面就是表演。在表演中，艺术家是作为一个独特的表演者出现的，而不是起艺术对象、绘画或雕塑的作用。艺术家不再隔离在画室里，而是从身体上或者从象征意义上，被牵扯到艺术作品中去，或者实际上成为艺术作品。绘画的动作，被抽象表现主义者，或者被罗森堡（Harod Rosenberg）这类批评家所持的行动绘画概念，搞得很富有戏剧性。法国画家马修（Georges Mathieu，1921年生）带上盔甲举行绘画表演，他给他在画布的演出起了个名字，叫"中世纪的战斗"。日本的具体派（Gutai Group）在1950年代举行了许多绘画和雕塑表演。白发一雄（Kuzuo Shiraga）在他的《用他自己的身体搞一件作品》（1955）的工作中，使用了实际的人体。

目前，比依斯（Joseph Beuys，1921年生）毫无疑问是影响遍及欧洲的人物，更近一些时

候，美国发展了涉及到概念表演的艺术形式。直到1972年，比依斯还是迪塞尔多夫学院的学生兼教师，在这里，他创造出扎根于德国的一种个人的概念艺术的观念，特别是有莱因地区的神秘主义传统。英国的批评家艾德里安·亨利（Adrian Henri），把比依斯的生活和作品看做是不可分割的，像克莱因的那些作品一样，而且还牵扯到一些无休止的、很明显的矛盾。他"故意躲避展览会以及博物馆里的展出，他是激进的激浪派德美集团（German/America group Fluxus）的热心成员。他显然疏淡于任何美术馆的合同，不愿每年要交付那么多的手制作品给人家。他还找到两位抱有同情心的主顾，基本是他画什么，他们就买什么。显然他也对围绕着沃霍尔这样的人物搞个人崇拜十分冷淡，他在很大程度上也还是以同样的方法，创造了一种深思熟虑的《人物》。软呢帽、防弹衣、背心、牛仔裤、长筒靴，这些都是他用的服装的一部分，他精心地复制和替换，就像披头士曾经是统一式的乱蓬蓬的剪发头和无领甲克衫一样，现在他业已在德国广为人知了"。比依斯后来的作品，基本上是以艺术家本身为中心的动作，因此，在作品《如何向死兔子解释图画》（1963）中，艺术家脸贴金箔，怀抱野兔，并对它讲解图画。

波依斯经常纠缠到以他的信念为基础的抽象观念中去，他认为艺术家的职责就是去创造真理，不只是简简单单地去揭示真理。他的行动多种多样，如比深深地涉及到他的全部生活方式，以致几乎不可能把他的行动概括起来。近来的一项主要活动是《苏格兰人的（或凯尔特人的）交响乐》，是1970年在爱丁堡表演的。"这件作品，像他近来的许多作品一样，是与作曲家克里斯琴森（Henning Christiansen）合作的。作品包括克思斯琴森的录音带，早先活动的某些影片，以及在兰诺克·穆尔（Rannoch Moor）制作的一部特别影片，影片中一部分演的是，比依斯的手，先是在挤一块肥肉，然后对着惨白的野外背景挤血浆。他用了一条疙里疙瘩的棍子，作为一个支撑的指示杆，贯通这一作品（大概这是亨利·劳德Harry Lauder 的回声?）。他让德马科（Richard Demarco）准备一架钢琴，弄到美术馆去，并调好音。在活动的那天早上，一位钢琴师来到现场调音，在作品展示期间从未再演奏过。几天以后，德马科才弄明白，调音就算是作品表演真正开始了。活动的高潮，是用很小块的血浆慢条斯理的罩到房间的墙上，然后又同样慢条斯理地把血浆再收集起来。比依斯在这一让人浑身发麻的活动中，竟没有用板子罩着他的脑袋（亨利，《总体艺术》，151，152页）。

比依斯是1970年代在迪塞尔多夫为先锋艺术设置的世界中心的主要负责人"零派"（Group O，或Zero，见第［665］页，从1957年持续到1967年，已经和激浪派的成员以及在展览中的新现实主义，光事件（Light events）、偶发或表演等流派结合了起来。激浪派是一个以德国和美国的艺术家为主组成的松散联合，有诗人和音乐家，涉及到混合媒介的广泛多样性的事件，在许多方面，还受到凯奇（John Cage）的深刻影响。马库尼亚斯所写的激浪派宣言确认："激浪艺术兼非艺术和娱乐，摒弃艺术和非艺术之间的区别，摒弃绝对必要性、排它性、个性、雄心壮志，摒弃一切关于意义、多样性、灵感、技巧、复杂性、深奥、伟大、惯例和商品价值的要求。为一种简单的、自然的事件、一个物件、一盘游戏、一个谜语或者一句打诨的非结构的、非戏剧化的、非巴洛克式的非个人的本质而斗争。这是斯白克·琼斯（Spike Jones）、打诨、游戏、沃德维尔、凯奇和杜桑的一种融合。"

激浪派成员，除了比依斯之外，还包括：斯波里（Daniel Spoerri）、希金斯（Dick Higgins）、诗人埃米尔·威廉斯（Emile Williams）和菲利奥（Robert Filiou）、朝鲜艺术家朴南俊（Nam June Paik，1932年生）。朴南俊

和马库尼亚斯一样，也是在德国和美国工作。他在电视音乐事件、计算机艺术方面是拓荒者。他还制成了作业机器人。不可避免地是，表演艺术不仅要向戏剧和音乐的方向转移，还要向舞蹈方面靠拢。劳申堡和罗伯特·莫里斯特别积极地同一些舞蹈小组和舞蹈家接触，像坎宁安（Merce Cunningham）和雷纳（Yvonne Rainer）。劳申堡的作品可以追溯到1952年在黑山学院时与凯奇的接触，以及1955年和坎宁安的交往。

表演把某些艺术家引向了众所周知的人体艺术的方向。艺术家以广泛而多样的方式，把他自己的身体当成艺术媒介。不只是莫里斯，还有奥本海姆、阿孔奇（Vito Acconci）、瑙曼（Burce Nauman），对于人体艺术和下面要讨论到的许多试验艺术做出了贡献。

“新现实主义者”，或者照相写实主义者以及其它人，1960年代都在探讨自画像，通常风格刻板而粗野。一个早些的例子是莱斯利（Alfred Leslie）1966—1967年的《自画像》。罗伯特·莫里斯出现一个“装我的箱子”里，裸体而肆无忌惮，脸上带着崇高而自得的表情。

伯登(Chris Burden)在1974年10月7日，用胶布做了一个大茧，把他自己的身体封在犹他艺术博物馆一个房间的墙上，奉献给文艺复兴绘画。这套装置还包括一个恰如其分的美术馆标签，在他的头和脚的下方还有点燃了的腊烛。伯登呆在茧里，从上午九点到下午五点。1974年的10月15日，在奥地利的格拉茨，伯登进入墙里的一个凹处，有一个倒满酒精的凹槽，他把酒精点着，然后躲在槽下，背对观众，口吹警哨，在地上折腾，这时，一名助手往槽里泼水，水把燃烧的酒精溅到伯登的身上。水继续泼，一直到火被扑灭。1971年11月19日，伯登安排了一项活动，用照片纪录一位朋友给他打麻醉针的情景。

阿奇孔（1940年生），他制作了各种各样的录像带，以及延续很长时间的描叙触觉感知的活的动用。萨马拉斯与此类似，用他的自动人造偏光板（autopolaroids）和照相变形，从事广泛的自我实验，包括煞费苦心制作的人体变形照相。奥本海姆用自己的身体做媒介，进行各种各样的活动，就象瑙曼一样。瑙曼把他自己的面部和身体，制成剧烈变形的录像带。英国艺术家吉尔伯特（Gilbert）的乔治，正在投身于一种活人雕塑（Living sculpture），这种雕塑，把身体艺术的一些要素和英国音乐厅传统结合了起来。

比依斯的一件早期的表演是1965年的《二十四小时》，他在一个白箱子里，又站又跪，整整二十四小时内表演复杂的活动。这是人体艺术中持续时间最长的一次表演。

运动和光

自从二十世纪初，就不时发出两个方向的探索活动，而在1960年代，这些探索活动又获得巨大的新动力，这就是实实在在地应用运动和光，而不是画出或雕出一些幻象。我们已经记述了杜桑、加波、莫霍利-纳吉在运动和光方面所进行的先行探索。在第二次世界大战以前（以及从那以后），考尔德是一位创造了重要的运动艺术形式的艺术家。1930年代和1940年代，除了莫霍利-纳吉和他的学生继续坚持进一步探索以外，光作为媒介的应用限于在“色彩器”（Color Organs）上做变化，这种“色彩器”用编排好程序的某种装置，产生出有色光的转换图象。这些色光图象，来源于1922年赫希菲尔德-麦克（Ludwig Hirschfeld-Mack）在包豪斯进行的探索活动，以及美国人威尔弗雷德（Thomas Wilfred，1889—1968）的探索活动。威尔弗雷德是色彩器的发明人，是一位卓越的、有创造力的天才。1960年代的最后几年，用光当作艺术形式，和所谓混合媒介再度盛行起来，在这些领域里，生命活动、声音、光和电影，同时冲击着人们的感官。

1940年代初，加波恢复了他对机械运动的兴趣，而大约在1950年代，舍弗尔开始使用电动机，让他的构成活动起来起来。1950年代到1960年代，通过一系列展出和大量实验性派别的成立，人们对光和运动的兴趣，突然像滚雪球似的迅速增长起来。虽然这已是一个世界性的运动，但最初的巨大原动力却来自欧洲，尤其是法国、德国和意大利。从1955年起，巴黎的德尼斯·和内美术馆一直是介绍活动雕塑和光艺术的中心，以前那儿曾是发展具象艺术的大本营。1955年，德尼斯·和内美术馆举办了一个大型展览，展出了杜桑、考尔德、瓦萨莱利、伯里（Pol Bury）、廷古莱、阿加姆（Yaacov-Agam）和索托（Jesus Rafaél Soto）的活动雕塑作品。随着在阿姆斯特丹的斯台德里克博物馆、丹麦的路易西安纳博物馆和斯德哥尔摩的现代博物馆举办的大型展出，将这一新运动的第一阶段堆向了顶峰。这些展出反映了光和运动历史的各个方面——实际的或幻觉的，追溯了汽车的起源和美国人莫依布里奇（Eadweard Muybridge）对运动中的人和动物图象的照相研究，这是一次庞大而多少又有点混乱的集合。虽然这次展览没有得出任何结论，但它确实生动地说明了近几年来人们对这问题的兴趣，在骤然剧烈地上升。参照展览的人数大大超过十万，这一事实表明，人们对这类艺术普遍存有好奇心。

在1960年代，有关光和运动的展览波及世界地，深入到各个不同领域的艺术家。在人数上也有了惊人的增长，有许多突出的例子，可以对已经达到的可能范围加以印证。

莫霍利-纳吉的空间、运动和光传统的主要继承人是舍弗尔，他也是一位匈牙利人，注意这一点是非常有趣的。舍弗尔对表现主义和超现实主义进行了种种探索之后，于1950年转向以蒙德里安和新造型主义传统，来创造金属抽象几何构成。不久，舍弗尔被控制论所吸引，这是一种应用于计算机的系统的通讯的理论，现在，他又转向运动和光。甚至他所使用的专业术语——空间动力学、光动力主义等等——都暗示他想把艺术与科学和工程集合在一起，这是运动和光艺术雕塑家的典型特征（图1194）。舍弗尔在保持其直线结构形式的同时，还常常大规模地探索运动和光的各个领域（图1195）。他为芭蕾舞及一些大场面创造了光和运动的布景，甚至规划了一个完整的、可容纳三万学生的控制论大学城。

在运动艺术方面，与舍弗尔相反，廷古莱（1925年生于瑞士）代表另一个极端。对于廷



图1195　舍弗尔　艺术家在控制塔前
比利时　列日　拉波维里公园
1961　51.82米高

古莱而言，机械化的运动是创造纯幻想作品的手段，他是运动领域里的施威特。经过初步努力之后，变体机器浮雕（métamechanic reliefs）程式和廷古莱所谓的变体原理，就允许在运动机器中利用偶然性，于1955年推出了绘画机器。廷古莱完善了1959年的变体绘画机器，其中给人印象最深刻的是为首届巴黎双年展准备的“有香味有声音的变体汽车”（metamaticautomobile-odorante-et-sonore）；它创造了大约四万件抽象表现主义作品。1960年，廷古莱在纽约现代艺术博物馆花园里创造了《向纽约致敬》，这是一台毁灭自身的机器，是在纽约消防所的协助下最后完成的。在廷古莱的纯达达机器中，不可避免地令人联想起漫画家戈德堡（Rube Goldberg）为滑稽连环漫画创作的奇特机器（图1196）。廷古莱是一位搞滑稽可笑作品的巨匠，也是一位诗人和严肃的理论家。他最富于启发性的两段论述是：“运动是唯一稳定的东西”和“机器比什么东西都更令我进入诗境”。

卡斯特罗-席德（Gastro-Cid，1937年生于智利）创造了一些令人毛骨悚然的机动机器人构成，这些作品使他与新现实主义（nouveauréalisme）发生了联系，比如他创造的人体骨架的幽灵，套着玻璃壳的机器人外形，手臂是连接上去的金属条，头则是包着电动机的圆塑料壳。伯里（1922年生于比利时）是最灵活、最多产和最敏感的运动艺术雕塑家之一。他用加工极为精致的木材和金属，制造机动化结构，在这些作品中，有滚动的木球、颤动的金属带和缓缓蠕动的钢制方块，速度慢得叫人难以察觉，看上去像是一场梦幻（图1197）。布里尔（Robert Breer，1926年生于美国）的铝制“坦克”，在效果上与此有几分相近，采用机动形式，以每分钟六英寸（15.2厘米）的速度在地板上蠕动，每隔一定时间便神奇地改变方向，作威吓状。布里尔还创作了容易碎的“梅来克斯”（Mylax）薄片，即他所谓的“地毯”，这些薄片蠕动着，并鸣警似地沙沙作响。

莱依（Len lye，1901年生于新西兰）不仅是一位运动雕塑艺术家，也是一位进行开拓性试验的电影制作人。他的作品与伯里或布里

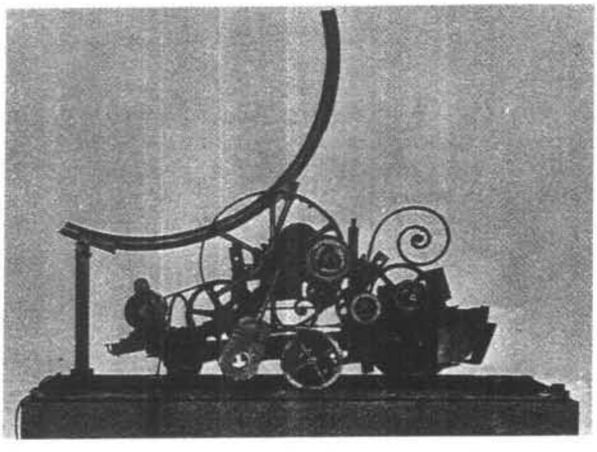


图1196　廷古莱《M.K.III》　1964
活动雕塑　铁　92.1×209.6厘米
休斯顿　美术博物馆

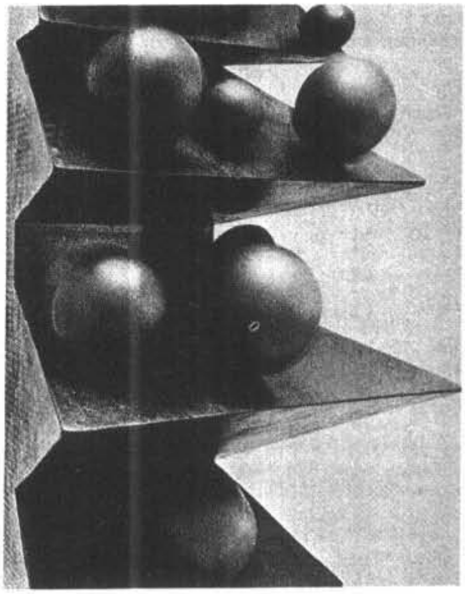
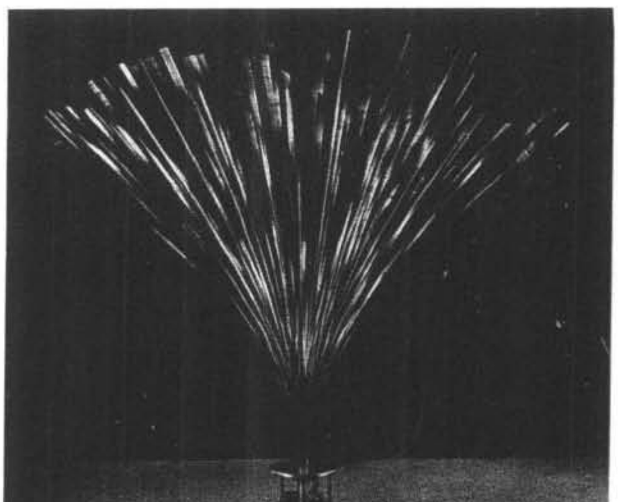


图1197
伯里
《楼梯》
1965
木头与发动机
纽约
所罗门·R·古根海姆博物馆

尔的作品相比，属于另一个极端。他的作品特征是，伴随着尖锐的噪声，颤动杆状物或旋卷金属条，进行巨大的加速运动（噪声常常是活动雕塑的一个重要附属部分，廷古莱时常把旧的无线电广播完全不协调地编排成组，考尔德则时常将锣引入他的风动雕塑）。莱依还创作了微妙平衡的非机动活动雕塑，那是一组组很高的杆状物，它们依靠自身的协调轻轻地颤动（图 1198）。塔基斯（Takis，1925 年生于希腊）也运用杆状物，这些杆状物或是机动的，或是处于敏感的平衡状态，靠手的触动开始运动。然而塔基斯的主要贡献是对电磁铁的利用。借助于电磁铁，他能够使金属物体永远处于相吸引或相排斥的持续状态。艺术家博里亚尼（Davide Boriani，1936 年生于意大利）是米兰“T集团”（Gruppo T）的创始人，他也使用磁铁，但采取的另一种方式。博里亚尼将大量铁屑置于划分成几个独立部分的容器内，用玻璃罩住。这些铁屑受编排好的磁铁作用，像一群群移动迟缓的昆虫在一定位置上蠕动。

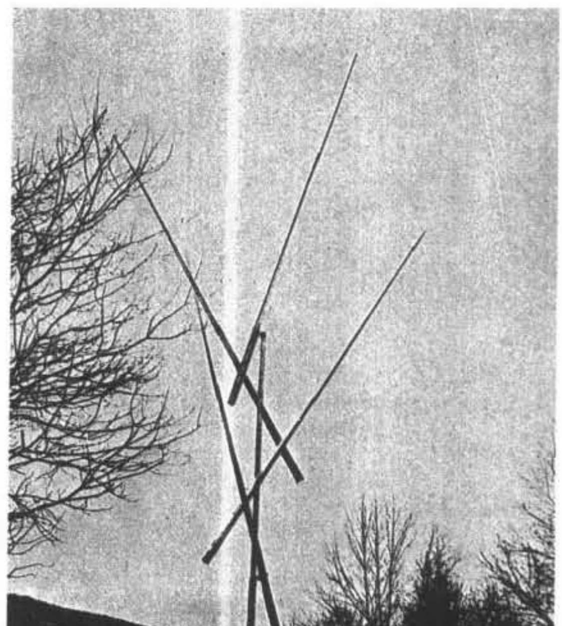
图1198　莱依　《喷泉 I I》 1963　钢筋和底座　高227.3厘米　纽约　霍华德·怀斯美术馆



柯西斯（Gyula kosice，1924年生于匈牙利）现在是阿根廷公民，他甚至把水和光结合运用在大型壁画设计上，他在布宜诺斯艾利斯的使馆中心就是这样做的。里基（1907年生于美国）是二次大战以来出现的活动雕塑家中，最有吸引力的人物。他把不锈钢做成的一束束一头逐渐收缩的卡条或叶片，组成一种非常敏感的平衡，就连轻风吹动或者手指的触摸，都会使它们缓慢而平稳地运动或颤动（图1199）。1970年代，里基扩大了他的词汇，介绍了他的大尺度的铝制矩形、圆形和三角形形体，这些形体非常精确地加以平衡，总是处于一种难以察觉和越来越复杂的运动图案之中（图1200）。里基的作品是一种与考尔德完全不同的运动艺术，但他以自己的方式，像考尔德的作品一样独具特色。

黑斯（Gunther Haese，1924年生于德

图1199　里基　《5个向上的线条》　1967　不锈钢　高487.7厘米　马里兰　卢瑟维尔　罗伯特·H·莱维夫妇藏



国）和索托（1923年生于委内瑞拉），除了他们的构成之外，算不上地道的运动艺术家。他们的构成是由金属杆状物和花状物组成，精巧地布置在金属丝笼内的一根细棍上。这些结构非常灵敏，甚至大气的变化都会引起摆动（图1201，1202）。住在巴黎的委内瑞拉人索托，最初是一位幻觉主义的画家，后来在1960年代转向了线性构成的形式（图1203）。他发展了一种极为雅致的、有个人特色的形象，有时又把它转化为有观众参与的大规模建筑形式。在纽约所罗门·R·古根海姆博物馆和华盛顿特区赫什奥恩博物馆和雕塑公园，最近举办的展出中，索托创造了典型的塑料绳索结成的整体房间环境，观众可以走到里面去。

现居美国的德国人赫克（Hans Haacke，生于1935年），从1963年起就试验水动和风动的构成。这些作品基本上属运动雕塑的范围，

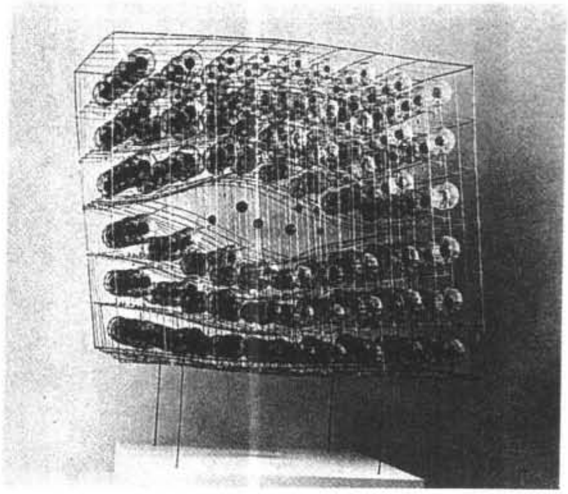


图1201　黑斯　《奥林匹》　1967
黄铜和紫铜　89.7×72.9×56.7厘米
纽约　所罗门·R·古根海姆博物馆

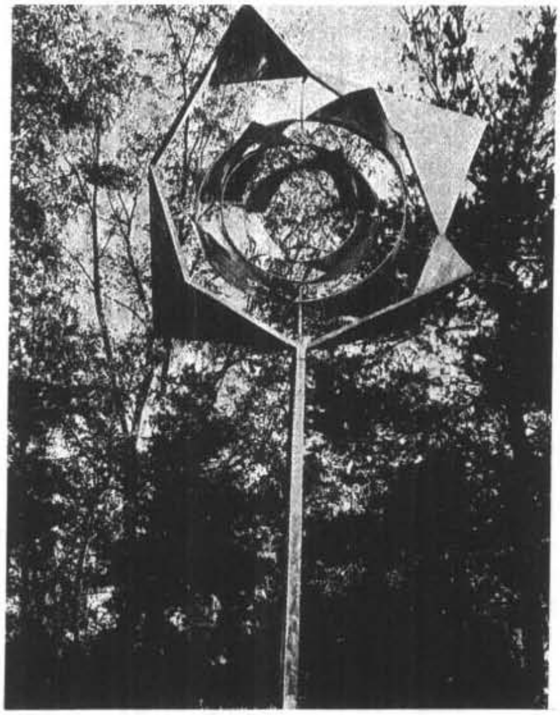


图1200　里基　《翻腾的八角形空间》　1971
不锈钢　地面　591.8×274.3×104.1厘米
艺术家藏

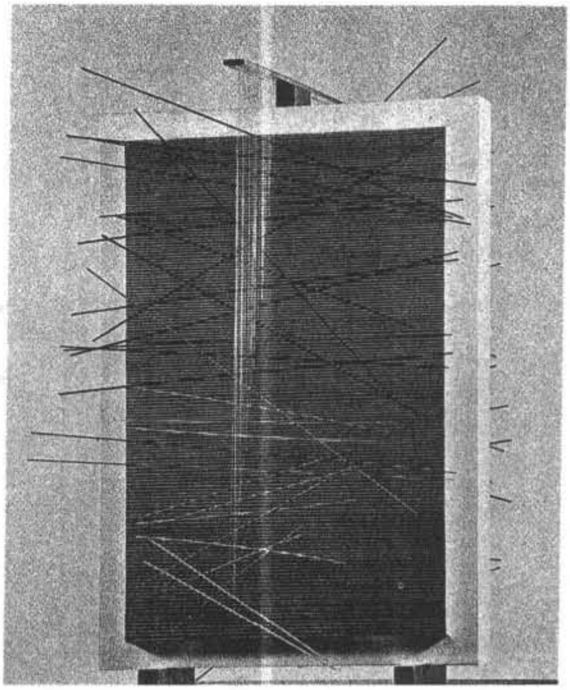


图1202　索托　《精美的双面》　1967
布和金属　57.9×36.8厘米
纽约　马尔波罗美术馆

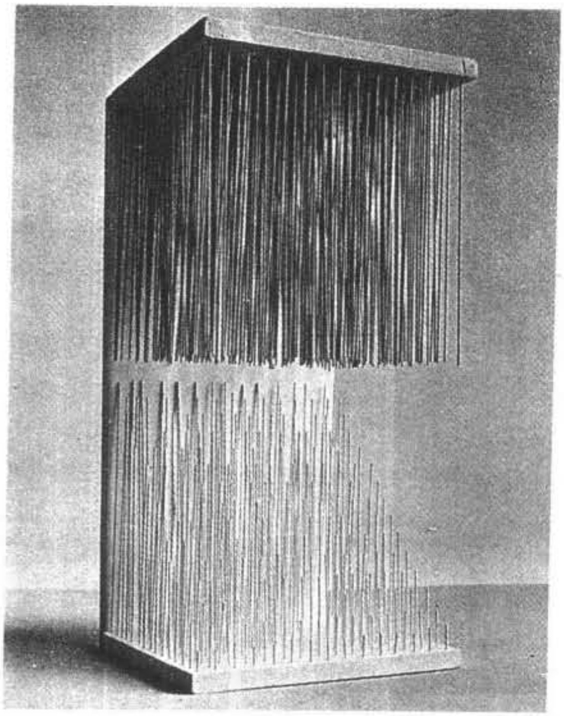


图 1203　索托　《库波依级数》　1969
镀铝　289.6×139.7×149.9 厘米
纽约　马尔波罗美术馆

但是与大部分运动雕塑不同的是，赫克通常不使用机器，相反，他试图精心模仿水流和气流托浮气球的这类自然效果（后面的一些作法与沃霍尔美术馆漂浮气球的实验有某些相似之外）。正如赫克本人所说，他关心的是，"制造某种东西，能够对它的环境进行体验，并使之产生变化，这是一种非固态的……某种不确定的东西，看上去总是在变化，不能准确地断言其形状……这是某种对光和温度变化起反映的东西，它有赖于气流，而且依靠地球的重力起作用，……这是某种置身时间之中，并准许'观众'体验时间的东西……。"1970 年代，赫克转向了概念艺术（见第 704 页）。

1950 年代末和 1960 年代，光和运动艺术产生了大批新的艺术家组织和宣言。1955 年，当代法国光效绘画的先驱瓦萨莱利，在巴黎德尼斯·和内美术馆举办的"运动"展览上，发表了他的"黄色宣言"，概括了他关于知觉与色彩的理论。早在 1933 年就在意大利从事活动雕塑作品创作和穆纳利（Bruno Munari，1907 年生）也是一位重要的理论家。

在西班牙十分活跃的"57 集团"（Equipo 57，创建于 1957 年）是一个艺术家小组，他们以不具名的小组从事探索运动与视觉艺术的工作。这种不署名的形式，出自艺术具有社会内涵的概念，大概也借鉴了科学或工业研究小组的榜样。这种现象在米兰的"T 集团"（创建于 1959 年）、帕多瓦的"N 集团"（Group N，创建于 1960 年）和德国迪塞尔多夫的"O 集团"（Group O，Zero）的初期阶段，表现得也很明显。在大多数情况下，对于这种理论上匿名的热衷不久便冷漠了，艺术家们开始作为各自独立的具体人物而出场。

皮埃尼（Otto piene，1928 年生）和麦可（Heinz Mack，1931 年生）在 1957 年创建了"O 集团"（O 取自以倒数方法计时发射宇宙火箭的那一瞬间），尤克（Gunther Uecker，1930 年生）在 1960 年入伙。现居美国的皮埃尼，在探索光的应用前景方面，是想象力最丰富的天才人物之一。1961 年他创作了出整体光芭蕾，在欧洲的博物馆中巡回演出。1964—1965 年，他应邀为波恩新城市歌剧院做照明设计，这个项目包括门厅部位精致而复杂的枝形吊灯体系和由无数单支灯泡形成的组合体"银河"。根据舞台照明的情况，亮度按程序可强可弱，进行变化。这是一个卓越的实例，不仅效果十分美丽动人，而且在功能上也显然有很高的效率（图 1204），为剧院或公共建筑照明提供了新的可能途径。皮埃尼以及其它光和运动艺术家的工作，对于今后艺术家、建筑师和照明工程师的合作，具有重要的含意。

为创造音乐或舞蹈的场景，已经涉及到艺术家、科学家和工程师之间加强合作的问题了。在光和运动方面的一位主要探索者，是航空工

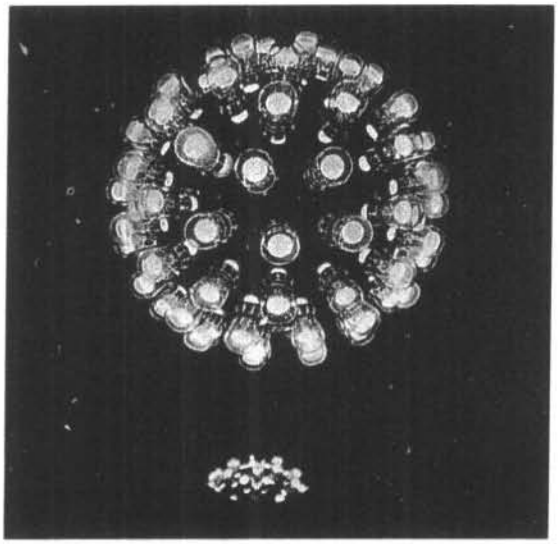


图 1204　皮埃尼　《电之花》　1967
电灯泡　直径 40.6 厘米
纽约　霍华德·怀斯美术馆

程师兼地球物理学家玛利纳（Frank Joseph Malina，1912 年生），他是美国研究火箭问题的先驱。瑞士医生、科学家琼尼博士（Hans Janny，1904 年生）坚持对振动与周期问题进行研究，他曾以《反曲线》（Cymatics）为题发表过这方面的见解（巴塞尔，1967 年）。他还制作过一部名为《振动世界》的影片，并举办了一些展出，这些展览中充满各种形象，取材于自然现象里多种多样的题材，隐喻着艺术领域中运动的新天地。化学家奥斯特（Gerald Oster，1918 年生），对波纹图案和它们的内涵进行了深入细致的研究，这一工作不仅是为了科学和工业，也为了光效的、视网膜的和幻觉的绘画。奥斯特已经成为当代艺术领域里一位有影响的人物。

在光的实验者之中，阿根廷人朱里约·勒·帕克（Lulio Le Parc，1928 年生）是最富于想象力的人物之一。从视觉上来说，甚至从美学上来说，他所运用的各种光、运动和幻觉装置，也是十分成功的。在 1966 年威尼斯的双年展上，他被授于绘画奖，这不仅是对其才华的承认，也是官方对新艺术的承认。自从 1958 年起，勒·帕克一直住在巴黎，于 1960 年成立了“视觉艺术研究小组”（Group de Recherched'Art Visuel）。这个小组将它的大本营设在德尼斯·和内美术馆，坚持从事光、知觉、运动和幻觉的研究。在 1960 年代的艺术中，勒·帕克是互相重叠、但又各立门户的不同倾向之间的主要桥梁。这些倾向不仅包括光和运动，还包括光效绘画和幻觉绘画的不同形式，以及已经命名了的新倾向和程序艺术等不同方向（图 1205）。

在 1960 年代的美国，人们对光雕塑的兴趣以多种多样的形式急剧增涨。利波尔德（Richard Lippold，1915 年生）是一位先驱，尽管实际上他并不在他的构成中使用人工照明。他还是一位有才干的工业艺术设计师，自从 1940 年代以来，他创造了一系列给人深刻印象的建筑雕塑结构。这些结构将极度磨光的金质丝

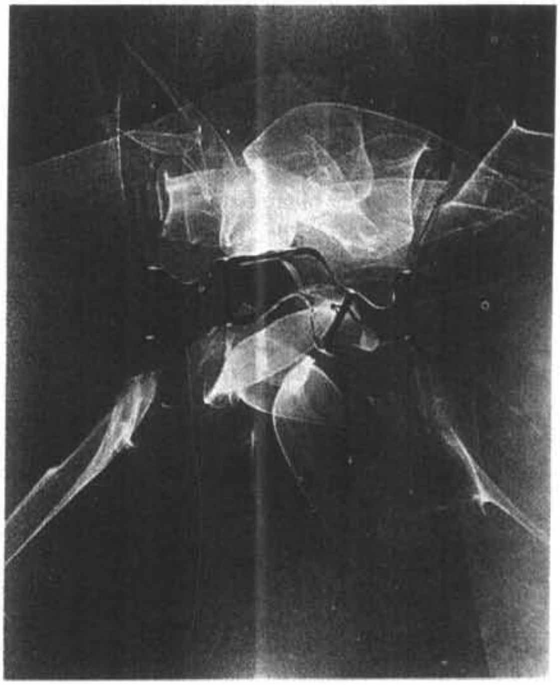


图 1205　帕克　《连续不断的曲光造型》　1966
发动机、铝、木　203.2×123.2×20.3 厘米
纽约　霍华德·怀斯美术馆

线和金属饰板，十分复杂地组合在一起，特别在人工照明的情况下，其辉煌的表现随着彩虹般的照明闪烁发光（图 1206）。

在比较年轻的光艺术家中，弗莱文（Dan Flavin，生于 1933 年）将光柱加以变形，使之构成形式上的严谨关系，在这些形式当中，各单元的尺度以及彼此的间隔，常常围绕着一个中心加以强调，使得这种新技术适应于古典艺术的对称平衡（图 1207）。麦克拉纳汉（Preston McClanahan，1933 年生）在创造精雅的植物状形式时，既使用反射光也使用投射光。在这些作品中，构件的颤动增加了有机生命与生长的效果（图 1208）。克里萨（Chryssa，1933 年生于希腊）沟通了波普艺术与光雕塑之间的联系。她首先探索的是，象征性的或者连续的浮雕雕塑，这是由一模一样的凸出的圆形或矩形要素，按照一定的韵律组织而成的。后来，于 1960 年代初，她又制作从报纸印刷形式那里得到启发的铅浮雕。从这里，她又转向一种拾来的物体的雕塑，这当中她用了霓虹灯的碎片。她喜欢工业或者商业的文字，不论是报纸上的还是一些记号，这是她的作品所坚持的方向。在这里，她采用了与波普艺术家或斯图尔特·戴维斯和德穆斯的早期传统相类似的手法，记录

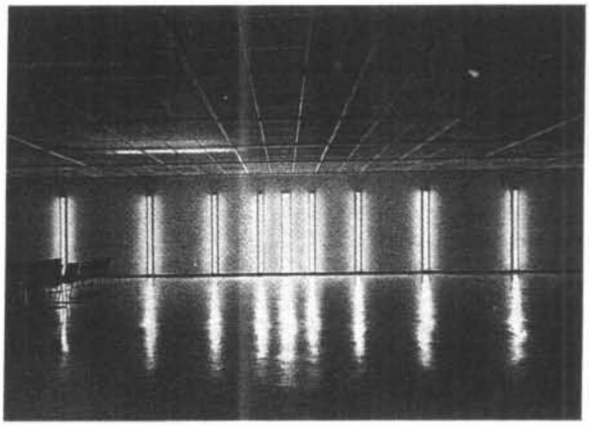


图 1207 弗莱文 《品红和金黄》 安装情景 1968 光柱 纽约 前德万美术馆

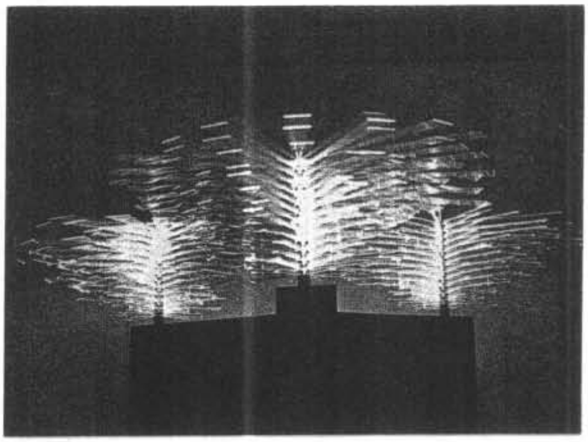


图 1208 麦克拉纳汉 《星星之树》 1966—67 157.2×243.8 厘米 弹性杆件和日光灯管 纽约 霍华德·怀斯美术馆

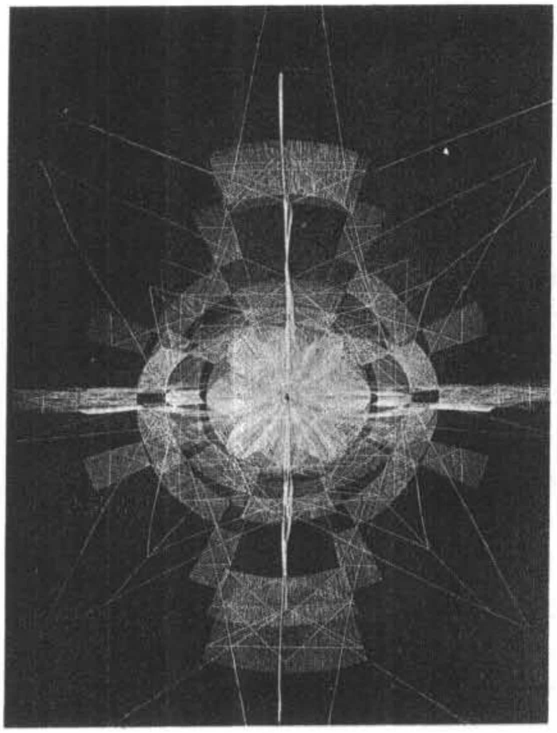


图 1206 利波尔德 《在一个球体中的变化 第 10 号：太阳》 1953—56 含金的金属丝 335.3×670.6×167.6 厘米 纽约 大都会艺术博物馆 弗莱彻基金 1956

了美国的场景。不久，在她精心制作的光机器构成中，便全盘接受了光的魅力和可能性，主要是氖管灯光。她以某种奇异的手法，保持了当代美国工业物体的特征(图 1209)。霍华德·琼斯 (Howard Jones，1922 年生) 创造了光亮的和金属的擦光板，虽然扁平，但所产生的效果，却提示了深度、空间以及运动，常常带有一种异样却又说不上是什么的视觉“情调”(图 1210)。一般说来，光应按照一定的程序闪烁，但它却又是无规律地乱射。最近琼斯又在她的光板上结合了声响效果，是观众参与的或者按照一定程序发出的声音。

与这些表现当代工业美国的富于进取精神的光作品形成另一个对立极端的是贝尔(Larry Bell，1939 年生)。他搞的是极为精美的玻璃盒子。这些安置在透明的玻璃基座上的玻璃立方体，内表现上了涂料，看上去似乎不断变换着透明的光和色，造成十分精雅的效果。贝尔的艺术作品，既有浪漫的色彩又有古典的稳重，与初级结构和光效绘画或者视网膜绘画有着亲缘关系 (彩图 255)。贝尔越来越认识到以透明体创造大规模幻觉的前景。目前，他在大气作用条件下利用有色调的玻璃，创造一些整体环境，把置身于其中的观众闹得神魂颠倒难以自持 (图 1211)。

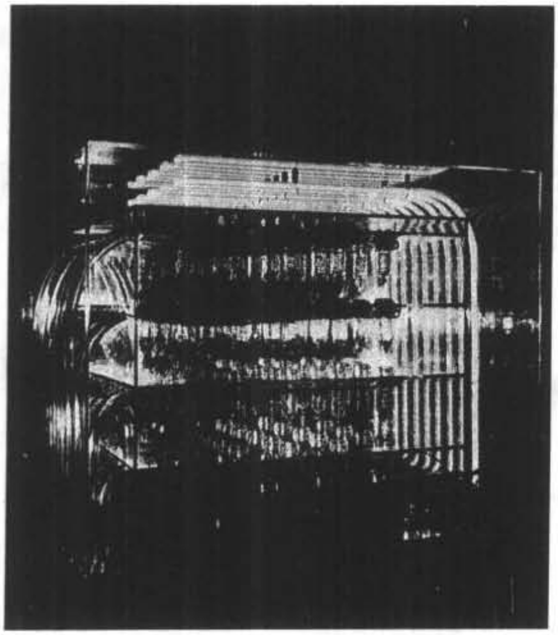


图 1209　克里萨　《无功能电报　第 1 号》　1967
氖　电极　光面和蓝色弹性杆件
66.7×76.2×81.3 厘米　纽约　佩斯美术馆

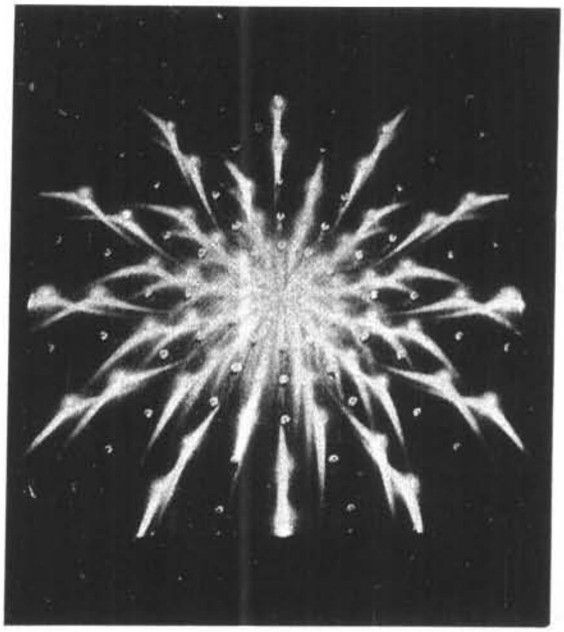


图 1210　霍华德·琼斯　《天光系列》　1968
擦光铜板　程序光
纽约　霍华德·怀斯美术馆

很难说欧文 (Robert Irwin) 应该算光艺术家还是透空雕塑家 (Sculpture of the void)。他利用美术馆或博物馆的建筑空间，把半透明的纺织物帘子绷紧，并在背后照明，创造出一种怪异而孤立的空间，只能算作催眠的效果(《无题》，1971，图 1212)。观众被前面的空虚所吸引，但又不能涉足，大冥想之中，渐渐地把观众围起来。这仅仅是欧文名目繁多的形象和效果之一，而他只用最简单的方法——纺织物帘子和光，便能创作出这种效果来。欧文对虚空的迷恋，其根源可以说在于克莱因的虚空画廊，但他大大扩充了这个早期的概念。欧文的艺术是一种彻头彻尾的幻觉艺术，似乎从

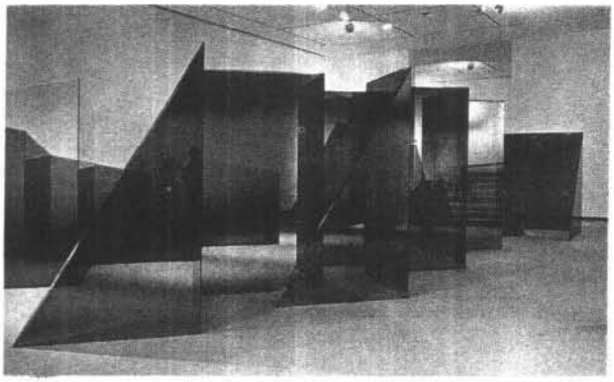


图 1211 贝尔 《福特·沃恩》 1975
装置情景 纽约 佩斯美术馆 1975

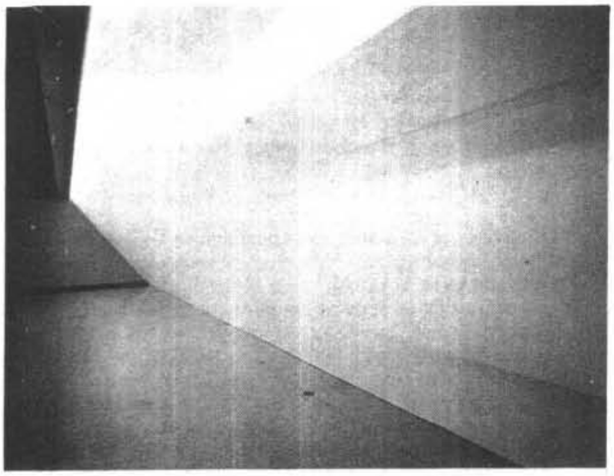


图 1212 欧文 《无题》 1971
织品环境
明尼阿波利斯 沃克艺术中心 艺术家赠

虚无中创造出来。

人们以各种各样的机器雕塑形式，继续对光、运动、声和幻觉进行探索。西莱特（James Seawright）的作品涉及到非常尖端的电子技术，作品能对外部刺激产生运动、声或光的反应。

在这个领域中，从事活动的最有意义的一个集团大概就是 EAT 集团［EAT 是 Experiments in Art and Technology 的缩写，即“艺术与技术实验”］。这个小组是以劳申堡、工程师克鲁佛尔（Billy Kluver）和作曲家凯奇（他的思想继续影响新的一代）的一系列表演发展起来的。出现于 1966 年的“九个夜晚：剧院与工程”包括了舞蹈、电子音乐和电视投影。这些演出可以追溯到自从 1940 年代起凯奇所坚持的一些试验活动，以及 1955 年在巴黎德尼斯·和内美术馆举行的联合展出。1950 年代到 1960 年代，由巴黎和内美术馆发起，由视觉艺术研究小组（GRAV）所从事的试验，在利用高级技术以及光与运动成果方面，也走在 EAT 集团之前。而 EAT 则凭借大规模财政支持的吸引，特别是通过 1970 年大阪世界博览会裴普西·可乐展览亭（Pepsi-Cola Pavilion），在努力协作方面大概达到了最高峰。

1970 年代，正当普通光艺术可能要衰落的时候，一些艺术家在继续突破这种媒介的狭窄和局限。这部分艺术家中，给人印象最深刻的大概要数弗莱文（见上）。对弗莱文而言，光绝不是唬弄人的戏法或耀人眼睛的把戏，而是限定某些空间虚空的一个重音。如果说有什么不同的话，只不过是弗莱文的光艺术已经成为权威性的东西，并发展到建筑的规模。利用布置合理的几支日光灯，他便能够创造出一个有观众步入并参与其中的、充满魔力的空间（彩图 254）。

光效绘画（OP 艺术）

1960 年代的绘画，或多或少有点联系的倾向，也许都可以归在光效（或视网膜）绘画的标题之下。这些倾向涉及到范围十分广泛的探索活动，最好在审视各个作品后再下定义。正如经常指出的那样，挂在现代艺术纪念碑式作品上的标签贴切的极少，也没有更贴切地来用。从一方面来说，所谓光效绘画是同光雕塑或构成（涉及到幻觉、知觉，以及色彩的物理和心理效果），以及对观众进行的光试验是相一致

的。在另一方面，由于运用了辉煌的、未加调和的色彩，光效艺术虽然不是冲击全部，也是冲击了一部分色场绘画。

这种或那种形式的光效幻觉［optical illusion，即通常讲的视错觉］，从阿尔塔米拉洞穴绘画艺术的萌发以来，就一直吸引着画家们的兴趣。庞培人的绘画和罗马人的马塞克镶嵌画，采用了直线透视，与其说他们为了建立三度的绘画空间，倒不如说是为了装饰和幻觉的效果。随着十五世纪对直线透视和大气透视的发现，或者说再发生，从乌切拉（Uccello）到克里韦利（Crivelli），所有的画家都热衷于深度的幻觉，或者热衷于这种新技巧所允许的变换视点透视幻觉方面的探索活动。这在巴洛克和洛可可绘画中，达到了难以置信的程度。

色彩与知觉的理论可以追溯到十八世纪的哲学家贝克利(George Berkeley)的休姆(David Hueme)，以及哥德（Goethe）。在十九世纪，德拉克罗瓦是一位研究色彩理论的先行者，而印象主义者和新印象主义者，则将色彩知觉方面的实验引入了新的范畴。霍尔、舍夫勒尔、赫姆霍尔兹、鲁德（以及其他一些以色彩与光为论题的著作者）对修拉、新印象主义者以及艺术家的影响，我们在第一章里已经进行了论述。

在蒙得里安、凡·杜斯堡和其他风格派画家的绘画中，也都存在着光效幻觉的成份，虽然除了蒙德里安的晚期绘画（见彩图 178）之外，光效幻觉不是这些作品的主要因素。在色彩和透视这两方面，莫霍利-纳吉和艾伯斯将光效实验引入包豪斯的教程。艾伯斯以他的系列作品《向正方形致敬》，为色彩关系的研究作出了贡献，这是二十世纪最令人难以忘怀的成就之一，就像他以黑白绘画和雕刻版画促进了整个透视幻觉领域一样（见彩图 135）。1960 年代，遍及世界各地的新一代画家和雕塑家，都转向了包括光效幻觉或其它一些特定知觉的艺术形式。

瓦萨莱利（1908 年生于匈牙利）是最有影响的光效艺术大师。虽然他的早期绘画属于一般的具体艺术传统，但从 1940 年代起，他一直致力于光效艺术和知觉理论。他开始对蒙德里安和康定斯基的作品与理论，乃至对色彩理论、知觉和幻觉的整个历史，进行了严肃认真的研究。因为关于光效艺术的大部分当代论述，都可以在他的作品中得到实际观察，所以他的作品通常可以用来说明这些论述。瓦萨莱利的艺术理论，最初是在他 1955 年的《黄色宣言》中提出的，其中包括用他称为运动雕塑造型（Kinetic Plastics）的东西，来取代传统的架上绘画。对他来说，“绘画和与雕塑正在成为不合时宜的术语，用两度、三度和多度的造型艺术来表达会更确切些。我们不再明确地显示创造性的敏感，而是在不同的空间中发展一种独特的造型敏感”。瓦萨莱利所寻求的是，抛弃绘画中的个人姿态，抛弃单个艺术家的标记。他认为，在一个现代的技术的社会中，艺术必须具有社会的内容。艺术作品是艺术家的原本思想，而不是由画布上的颜料构成的物体。这种思想，依靠平展的几何抽象形状来实现，运用数学方法对这些形状加以组织，直截了当地施以标准化的色彩。于是，这种思想也是一种用不同的形式，如壁画、书籍，挂毯、玻璃、马赛克、幻灯、电影或电视，来进行设计、再创造和繁衍的能力。传统概念认为：艺术品是个体艺术家制作的独一无二的物体，而瓦萨莱利用社会艺术的概念取代了这一传统概念。这位艺术家的社会艺术概念，是他充分掌握现代工业的通讯技术，为广大观众而创立的。

瓦萨莱利本人的绘画，无疑利用了各种设计方法，去创造抽象组织中的运动与变形的幻觉。几乎在每一种光效设计方法的发展中，他都是一位先行者，这些光效设计，是为了创造一种视觉幻觉的新艺术。瓦萨莱利对他自己的作品进行了系统的分类，从中探索艺术和幻觉的不同领域。他的照相图形主义（photo-graphisms）是黑白线条的线描或绘画，其中一部分

是专门复制的。在这些作品中，他常常用一块透明的塑料薄片盖住线描，并在这块塑料薄片上，设计了与线描完全相同的图案，但黑白倒置，二者呈正负关系。当这两个图形（在纸上的和塑料薄片上的）相互吻合时，结果形成一种简单的更密集的图形。如将塑料薄片在纸上提起放下，图形就在我们眼前产生了真切的变化。在这里，实实在在的运动创造了幻觉。瓦萨莱利和其他光效艺术家的其它许多方法，是对人们在幻觉游戏室或镜子大厅中，长期以来所熟悉的一些过程所作的精炼。

在他的深度运动作品（Deep Kinetic Works）中，塑料图形的原则引进了大规模的玻璃构成。1953 年的《索拉塔—T》(Sorata-T）是一幅大小为 6 英尺 6 英寸×15 英尺（198.1×457.2 厘米）的立式三联画（图 1213)。这三块透明的玻璃屏饰，可以布置成各种角度，以创造直线图案的各种不同组合。瓦萨莱利的艺术适合于表现纪念性，他已经能够在壁画、陶片墙壁画和大规模玻璃构成中证实了这一点。他称之为“折射”(Refractions）的作品，涉及到以不断变化的形象所形成的玻璃或镜面的效果。

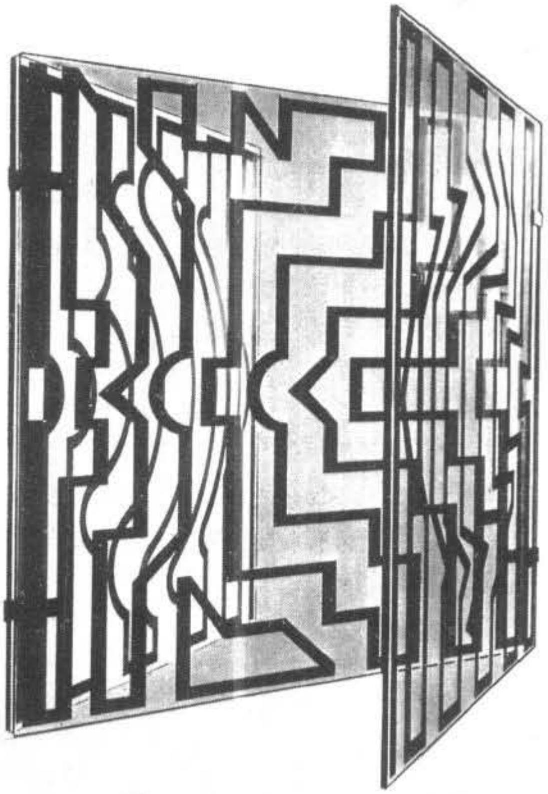


图 1213 瓦萨莱利 《索拉塔—T》 1953 三联画 198.1×457.2 厘米 雕玻璃板 私人藏

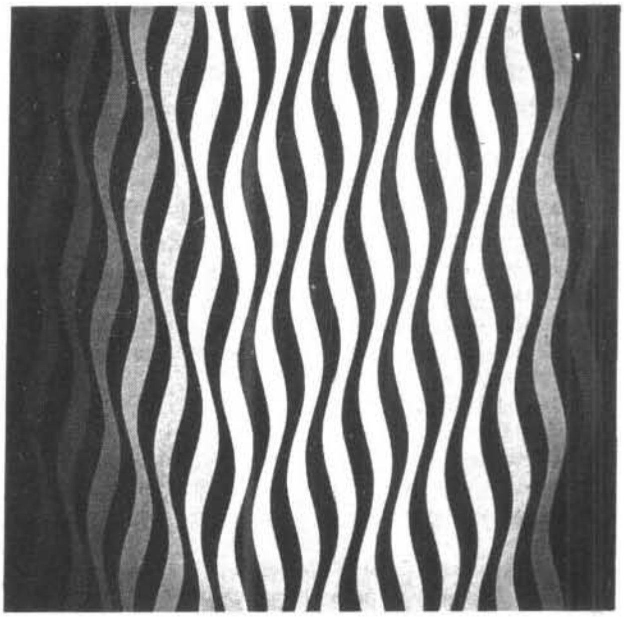
由于瓦萨莱利谙熟黑白二色可能出现的光学效果范围，因此他的大部分作品仅限于这两种颜色。他简明地称之为 BN (blanche noir，即白、黑)。正如立体主义者和后来的风格派艺术家，为了明确他们的结构原理而限定他们的惯用颜色一样，瓦萨莱利和追随他的光效画家们也意识到，为了建立幻觉语汇，限制这类色彩，甚至限制更为严格的色彩，都是具有重要意义的。

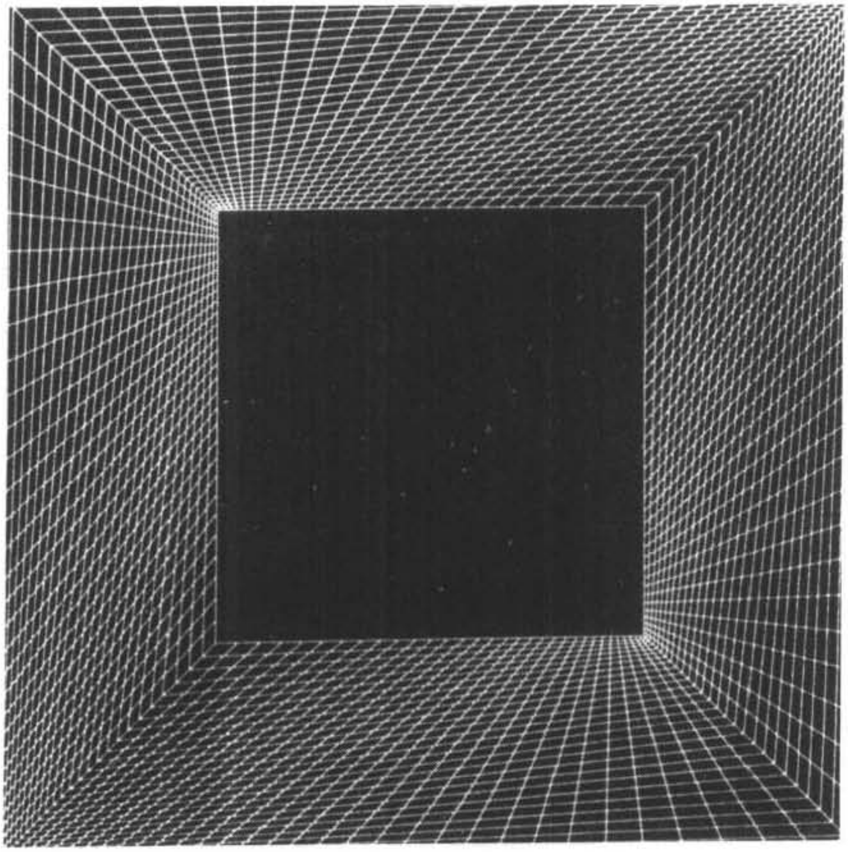
然而，光效绘画的全部可能性，正是在色彩中才能得到认识，瓦萨莱利非常了解这一点。1960 年代，在他的生涯中，他的色彩迸发出前所未有的丰富与灿烂。他通过运用小的的标准色形，建立起眩目而又迷惑知觉的视网膜振动（彩图 256)，这些小标准色形，是平面上时而呈正面性、时而呈侧斜的正方形、三角形，菱形、矩形和圆形，平涂的绚丽色彩与强烈的底色形成对比。

在涉及到光效艺术家对视觉幻觉的准确感方面，英国画家赖利（Bridget Riley，1931 年生）是最有成效的画家之一。她主要采用黑、白和不同明度的灰色，配合反复出现的、呈正面化的或呈各种不同角度的系列化单元，使她的画面的我们眼前摇荡翻腾。她用色调的变化（瓦萨莱利拒绝这样做）来强调幻觉（《漂流 2》，1966 年，图 1214)。艾伯斯的学生、美国人安奴茨基耶维奇（Richard Anuszkiewicz，生于 1930 年)，常常使用直线与透视的方法，造成令人吃惊的对幻觉深度的强调和逆转。在 1967 年的《回折》（图 1215）中，他熟练地转

折正方体每个边上射线的方向，从而制造了这样一个作品：猛一看像是传统的透视盒子，突然间又开始把它自己的内面翻转出来。

以色列出生的艺术家阿加姆（Yaacov Agam，Jacob Gipstein，1928年生），被认为是采用了光效绘画的形式，或者是采用了彩绘浮雕的形式。画家所造成的幻觉是由观众的运动形成的。《双重变形Ⅰ》（1964，图1216）是这个类作品中最大的一件。它是一面有规则几何色彩的格栅，在凸起的面上涂上颜色，直望过去，这些色形是正面化的；当观众从一端走向另一端的时候，它们变成一些斜侧的透视形状。在这幅作品里使用的手法，实际上是一些文艺复兴画家使用过的手法的逆运用，是直线透视的幻觉所可能引起的效果促成的。（年轻的荷尔





上图 1214
赖利 《潺流 2》 1966
画布上乳胶
232.4×227.3 厘米
纽约 布法罗 奥尔布赖特—诺克斯艺术馆

左图 1215
安奴茨基耶维奇
《回折》 1967
画布上液质颜料
152.4×152.4 厘米
艺术家藏

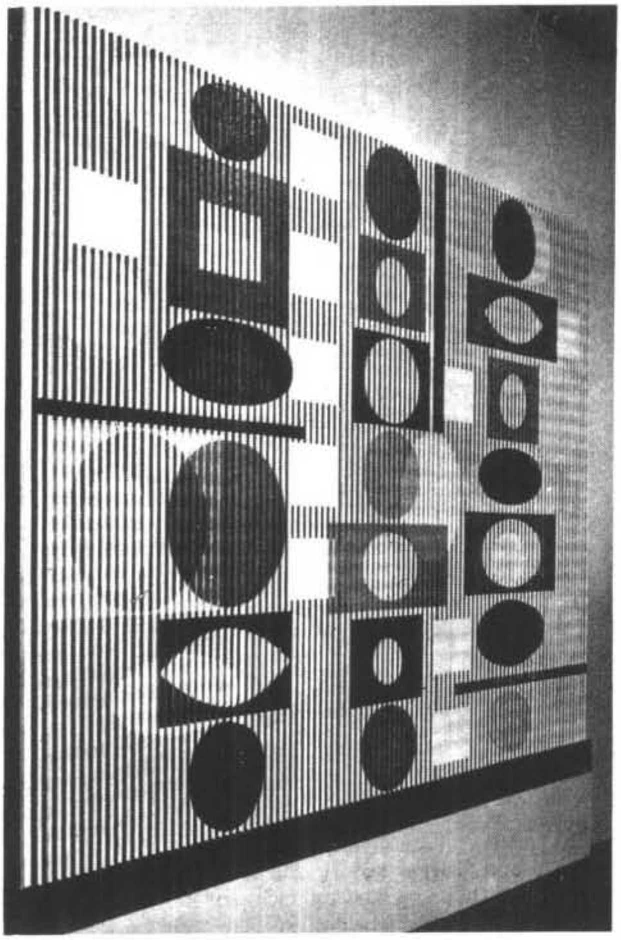


图 1216 阿加姆 《双重变形 I》 1964
铅板上油彩 7 部分 269.2×402.6 厘米
纽约 现代艺术博物馆 乔治·M 贾菲夫妇赠

拜因在 1533 年画的《使节们》中，在前景里画出了一个按透视法极度缩短了的头颅骨——死亡的标志。如果一个人站在画的一边看过去，这头颅骨就复原为它正常的形状。）阿加姆的浮雕绘画，除了它的技巧精湛之外，有趣的是：每一个连续视点都能构成效果。

在光效画家和构成主义者（如光艺术家）用来创造幻觉的许多方法中，最普通、甚至可以说最传统的方法是波纹图案。这种方法出自喜爱波纹绸的法国，在波纹绸上印制了两个完全相同的图案，但它们的位置相互稍稍错开。这一方法创造出一种永恒的运动感与变化感，当材料处于实际运动状态时，这种感觉便大大加强。在索托的构成（见图 1202）中，波纹绘画原理得到了十分美丽的体现。格斯特奈（karl-Gerstner，1930 年生于瑞士）和其他一些艺术家，结合利用镜子、透镜和透明塑料进行三度空间的研究，他们的作品有类似的效果。皮斯托列托的镜画（mirror paintings）也可以归为光效艺术的一种形式，观众会在这类绘画里看到他自己，同样，麦可的手法大不相同的铝构成作品，也可以归于此类。麦可与皮埃尼同是零派的创始人。麦可一直就从事系列原理（标准构件的连续重复）方面的工作，他创作了一些光反射浮雕，这类作品常常掺合着视觉幻觉的成份。

光效绘画还引起了一场满布绘画（allover painting）运动。在这类绘画中，由色彩笔触或色点构成的网状或玛赛克式的图案，满铺整个画布，而且像是要胀出画布的界限。意大利的多拉齐奥（Piero Dorazio，1927 年生）用半透明的明亮色带覆盖画面，这些色带在一个错综复杂的网状图案上或进或退彼此穿插，就像他的《光居何处，如何通向它》（1966）和《法·焦尔诺·瓦西里》（1971，图 1217）。美国人普恩斯（1937 年生）在 1960 年代创造了一种看上去杂乱无章，而实际上是设计细致的、由小巧的椭圆形组成的玛赛克式图案，在色彩强烈的背景上猛烈地颤动着（彩图 257）。普恩斯用数学方法在坐标纸上组织色形，是体系或 1960 年代称之为体系绘画倾向的另一标志。1960 年代后半期，普恩斯逐渐扩大和放松这些椭圆形色块，成为自由遍布整个画面的浮动形象。1970 年代初，他由此转向结构组织密实的“满布实体绘画”（allover matter painting，见[686]页）。

在抽象表现主义占主导地位期间，一些艺术家作为少数派曾追索别的方向，或者是抒情浪漫，或者是古典几何的情绪。这些艺术家后

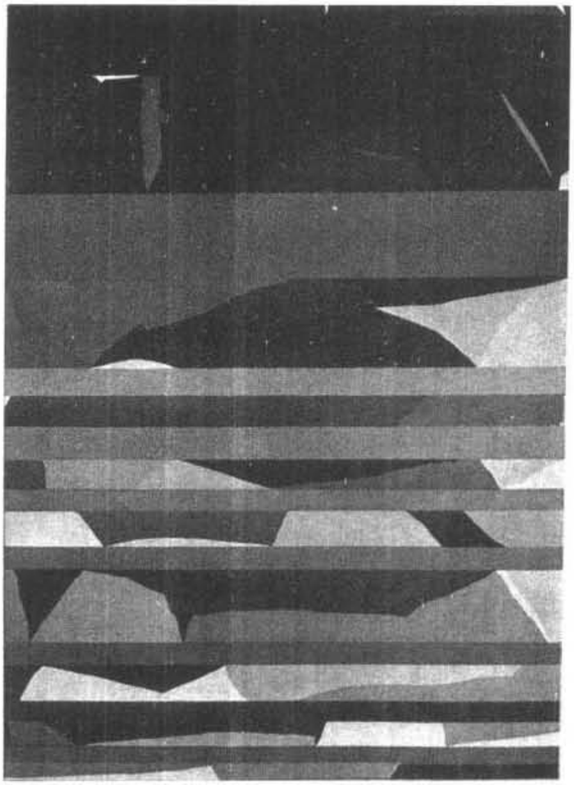
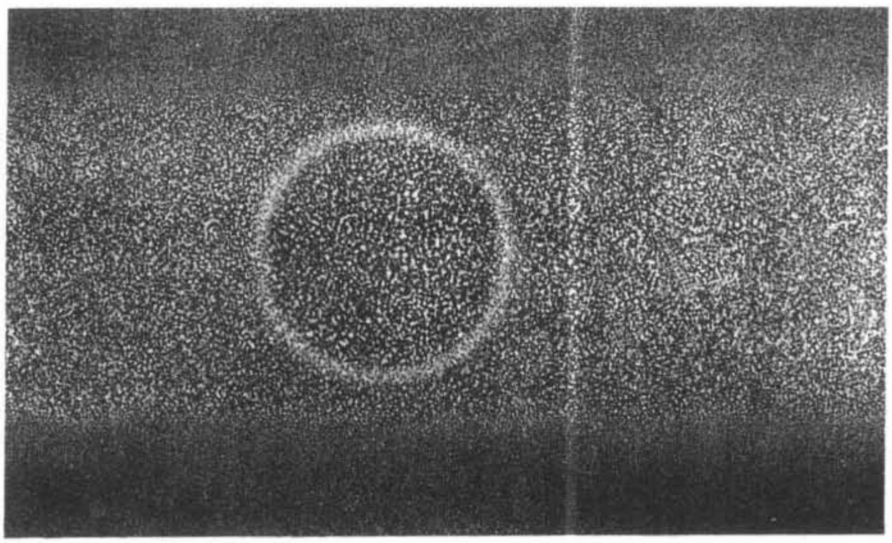


图 1217 多拉齐奥《法·焦尔诺·瓦西里》 1971
270.5×189.9 厘米 纽约 马尔波罗美术馆

来再度出头，形成 1960 年代众多流派的一个旁支。美国人费伦（John Ferrne，1905—1970）是 1930 年代的一位几何抽象主义者。1931 年到 1938 年留居巴黎，他比同时代的美国人更接近当代的抽象运动。尽管在 1940 年代后期和 1950 年代与抽象表现主义有关联，但他还是保持了一种人物造型的表现手法，并主要地是对探索辉煌而丰富多变的色彩以及色彩的相互作用感兴趣。因此，在他 1960 年代的绘画和最近完成的色彩构成中，突然开始具有新的光效绘画、体系绘画和满布绘画的成份（彩图 258）。普西蒂-达特（Richard Pousette-Dart，生于 1916 年）的手法与此差不多，虽然他与第一代抽象表现主义的先驱们有关，可是他总是代表少数派。他是这一运动中具有抒情气质的一支，直到最近他那闪光的、显微细部的满布绘画，开始以一种新的时代风貌出现为止（《拉马波地平线出现》，1975，图 1218；和《夜的循环出现》，1975—1976，图 1219）。吉米·恩斯特（Jimmy Ernst）稀奇古怪而又注意细节的作品，也可以说是这一类型。这些作品一直是对抽象超现实主义的独特应用，像 1966 年的《反世界》（《向伏斯奈森斯基致敬》），和 1972 年的《另一种沉默》（图 1220）。在光效艺术命名前

图 1218
普西蒂一达特
《拉马波地平线出现》
1975
画布上丙烯颜料
182.9×304.8 厘米
纽约 安德鲁·克里斯波美术馆



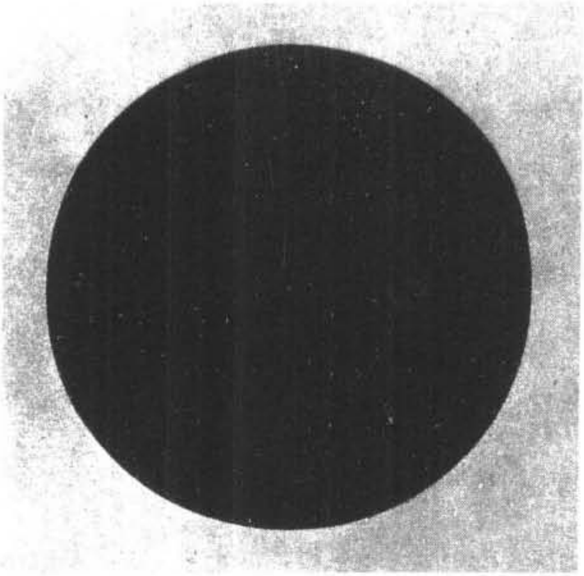
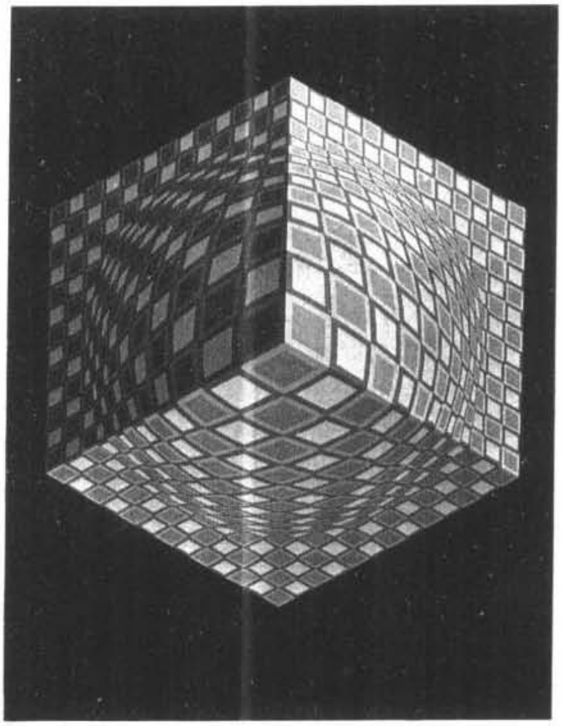
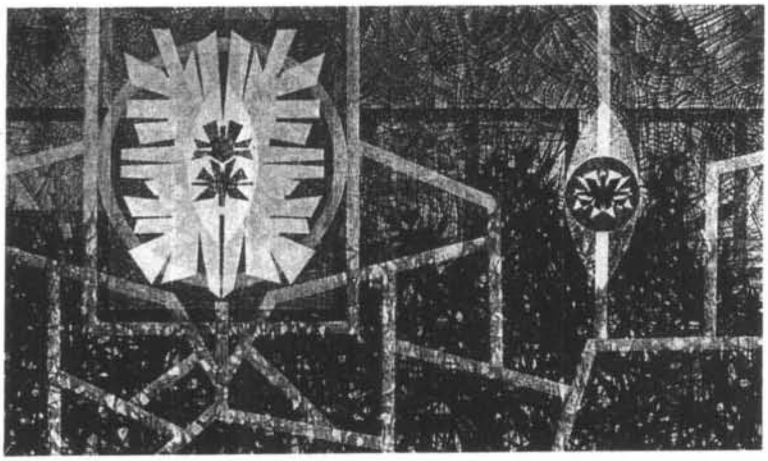


图 1219　普西蒂-达特《夜的循环出现》 1975—76
228.6×228.6 厘米
纽约　安德鲁　克里斯波美术馆





上图　1221　瓦萨莱利
《哈特·图帕》　1972
画布上丙烯　92.7×80 厘米
纽约　德尼斯·和内美术馆

左图 1220　吉米·恩斯特
《另一种沉默》　1972
182.9×304.8 厘米
艺术家藏

很久，他就在运用透视方法创造光效和幻觉效果了。

吉恩·戴维斯（Gene Davsi，生于 1920 年），是一位可以归属于满布画家或色场画家（见后面）的艺术家，他是一位卓越的画家团体的另一位成员，这个团体有莫里斯·路易斯（Morris Louis）、诺兰（Kenneth Noland）、梅林（Howard Mehring）和来自华盛顿特区的唐宁（Thomas Downing）由于戴维斯专心于单一的重复形象和均衡的正面性原则，所以他还可以与所谓最低限艺术家联系起来。戴维斯作品的形象是垂直的色条，这种色条是用画画的盖色条带严格限定界限而形成的，在不同的绘画作品中，这些色条可以窄到一条线宽到数英

寸。而在一定的画幅中，他通常采用宽度一致的竖条。戴维斯运用高度饱和及富有变化的色彩，取得浓重的色彩效果，但又不同于色场画的开阔（彩图 259）。

幻觉光效绘画意义上的光效艺术，到了1970年代就衰落了，虽然与它有关的某些艺术家还在继续坚持这一脉络，他们当中的一些人也许身价在逐步提高。瓦萨莱利继续保持老一辈光效艺术大师的地位，虽然他最近的绘画和构成作品与知觉幻觉的关系，倒不如与印象深刻的几何图案的关系密切（《哈特·图帕》，1972，图 1221）。英国画家赖利，实际上也是如此，她逐步放弃了她波浪形的线性幻觉，代之以组合平行线条的彩色图案，有时可与诺兰1960年代和1970年代初的绘画相比拟。

色场绘画与造型画布

1960年代举办的某些展览，将人们的注意力引向美国绘画发生的某些变化。1959年与1960年间，一个传统艺术的画廊法兰西公司给当代艺术制订了一个短命的纲要。评论家格林堡担任顾问，组织了一系列的个人展览。参加展出的艺术家有：纽曼、戴维·史密斯（David Smith）、莫里斯·路易斯、诺兰、奥利茨基和祖巴斯（Friedel Dzubas），这些艺术家被认为是1960年代彩色绘画和初级结构领域的主要力量。

1961年，纽约古根海姆博物馆举办了一个名为“美国抽象表现主义与意象主义者”的展览，打算对当时的纽约画派作番概览。纽约画派不是个单纯的抽象表现主义或行动画家的画派，它还包括许多有不同倾向的其它艺术家，这一点自1940年代创建以来一直就非常明显。这次展出强调了这样一个事实：除了手势或画笔画家波洛克、孔宁、霍夫曼、布鲁克斯和其他一些人外，还一直存在另外一种支系，为了方便起见，称之为抽象意象主义者（abstract imagists）。这些画家通过他们极为简练的画面，从事创造一种占支配地位的、全面概括的表象。从抽象象征的意义上说，这种表象可以描述为意象，但不是自然界任何物体的映象或模拟。罗斯科、纽曼、戈特利布、莱因哈德、通常还有马瑟韦尔和斯蒂尔（Still），他们的绘画彼此差异很大，但在具有象征意义这一点上是一致的。画家们通过平涂的大面积色块，以及戏剧性地表现独立而简炼的构图要素，取得了这种效果。与此效果相类似的还有：艾伯斯（Josef Albers）无尽无休、催人入眠的正方块；以及较年轻的艺术家当中的帕克尔（Raymond Parker）飘浮不定的、自由的色型；或凯利（Ellsworth Kelly）和波尔克·史密斯（Leon Rolk Smith）严谨勾勒的张力造形（Shape-tensions）。

这些展出表明，许多年轻艺术家正试图摆脱抽象主义，他们觉得它是一种暴行，特别是得强调富于个性的笔法。他们中的一部分人，正在几何绘画或硬边绘画的形式控制中，寻找新方向；另一些人则转向表现主义人物造型，或重新对达达、超现实主义、波普艺术、光效艺术、以及光和运动进行探讨。有一种后来称为抽象意象主义的倾向，得到引人注目的发展，很有启发意义。这一倾向还有许多其它的名称，包括“后如画抽象”（Post-painterly abstraction，格林堡命名），和色场绘画。1960年代还有另外一些命名，用于这一倾向的各个不同方面，像体系绘画（艾洛维 Lawrence Alloway 命名），或最低限绘画。

这些标签，当然不能完全概括这类艺术家和他们所涉及的所有倾向——从满布绘画到画布几乎完全空白的绘画形式。然而它们始终强调纯净的抽象“绘画”，这种纯净的抽象“绘画”有别于人物造型、光效幻觉、物体制作、幻想、光、运动，或所有背离了绘画本身职能的其它倾向。

古根海姆博物馆1961年度展览会上，涉及

到这些新形式的艺术家有：达夫尼斯（Nassos Daphnis）、祖巴斯、弗兰肯萨勒（Helen Frankethaler）、赫尔德、汉弗莱（Ralph Humphrey）、詹森（Alfred jensen）、莫里斯·路易斯、诺兰、桑德(Ludwig Sander)、波尔克·史密斯、斯塔毛斯（Theodoros Stamos）、弗兰克·斯特拉和杰克·杨格曼（Jack Youngerman）。这些人以及另外一些艺术家，体现了观点的广泛多样化。后来一部分人被划分硬边画家，他们使用大面积的、平涂的、未加调和的色块；这些色块，由精确勾勒出的边缘加以限定。加里福尼亚评论家兰斯纳（Jules La-ngsner）在1959年首次使用"硬边缘"这一术语，1959年到1960年，艾洛维给它下了现在的定义。按照艾洛维下述说法，硬边的定义与几何艺术正好是相反的："塞尚以此成名的'锥形、圆柱形和球形'，继续出现在二十世纪的大部分绘画作品中。然而，即使如此，这些形式也表现得不纯正，抽象艺术家们已经倾向于编排独立的要素。形式曾一直被当作分离体来看待"，而"硬边绘画中形式不多，画面洁净无暇……整幅绘画成为一个整体单元，形式展现于整幅绘画，色调限于两到三种，这种稀疏空旷回避了背底上图型的立体效果"。硬边绘画与更早些时候的几何传统之间的重要区别，正是这里所引述的探寻一种完整的统一体，没有前景或背景，也没有"背底上的图形"。1950年代主要的先驱人物有：凯利、莱因哈德、利昂·史密斯、亚历山大·利伯曼（Alexander Liberman）、沃尔夫森(Sidney Wolfson)和马丁(他们中大多数人在纽约伯蒂·帕森斯美术馆 Betty Parsons Gallery 举行展出)。纽曼（也在帕森举办展出）则属另一股有力的派别，在空间与色彩方面的探索不尽相同。

这些和其它一些1950年代末与抽象表现主义潮流对着干的画家，普遍转向设计与形象的留空(正如格林堡已指出的那样)。他们通常使用不很洁净的粗面画布，转向一种清晰而又充满生气的格调，从而不同于行动画家的凝重以及笔法的表现。除了这些硬边画家以久，其他一些画家如弗兰肯萨勒、路易斯、祖巴斯和斯塔毛斯，他们工作得更为自由，虽然他们在日益加强笔法与颜料质感这一次要因素。在这些艺术家（一部分已经成为大师；另一部分正开始崭露头角）的作品中表露出来的一些倾向与特征，在1960年代已经成了抽象绘画的主导倾向与特征。

1963年犹太博物馆（Jewish Museum）举办了"走向新抽象"（Toward a New Abstraction）展览。诺兰在1964年威尼斯双年展的美国馆中，是一位有特色的画家，1965年他还在犹太博物馆举办了个人画展。1966年春犹太博物馆举办的一个大型展览会上，为初级结构雕塑下了定义。1964年格林堡为洛杉矶县博物馆（Los Angeles Couuty Museum）组织了一个展览，接着这个展览在明尼阿波利斯沃克艺术中心（Walker Art Center）和多伦多艺术馆巡回展出。格林堡将这个展览命名为"后如画的抽象"，与瑞士艺术史学家沃尔夫林（Heinrich Wolfflin）的用法一样。"如画"（Painterly）一字取德文字"如入画境"(malerish)的意思。用格林堡的话说："如画(沃尔夫林将它用在巴洛克艺术，以此区别于古典的盛期文艺复兴艺术)，尤其是指色彩和外轮廓含糊不清的、不完整的、松散的定义。如画的反义为清晰的、完整的、轮廓鲜明的定义，即沃尔夫林所说的'直线性的'。"格林堡把术语"如画"，用到波洛克、霍夫曼、孔宁、克兰等人及其紧密的追随者的抽象表现主义上，这些人运用很明显的笔法，"运用饱满的画笔摆上笔触，或用画刀刮出来，在笔触拉得相当长的时候，就成为长道、波纹和颜料的斑点。"格林堡进一步指出："与光和影的交织相反，渐变成典型的抽象表现主义的图画。在这种情况下，所有的艺术家们，或者走向一种有形的、有设计的留空，或者走向线性的清晰，或者二者兼而有之。他们以'如画的抽象'本身作为良好的开端，继续了这方

面的倾向，像斯蒂尔、纽曼、罗斯科、马瑟韦尔、马修、1950—1954年间的克兰，甚至波洛克这样的艺术家的作品。反对抽象表现主义的相当一部分力量，就是像我已经提到的这一种情况的继续。在任何情况下，不应存在否定他们最高成就的问题。”格林堡给艺术家的展出所指出的特征（在某种情况下）就是硬边绘画的特征；在大多数情况下，“它们的色彩透明，色调响亮……呈纯色相对比，而不是明、暗对比……相对而言是些不出名的艺术品。”

参加这次展览会的三十一位艺术家中还包括：吉恩·戴维斯、祖巴斯、菲利（Paul Feeley）、费伦、弗兰西斯（Sam Francis）弗兰肯萨勒、赫尔德、詹森、凯利、亚历山大·利伯曼、莫里斯·路易斯、诺兰、奥利茨基、帕克尔、桑德和弗兰克·斯太拉。加拿大艺术家有布什和洛克黑德（Kenneth Lochhead）。

记载了1960年代新抽象的又一个展出，是1966年艾洛维为古根海姆博物馆组织的题为“体系绘画”的展览。这次展出比另外两次稍加专门化，但内容有所联系，并且指示了美国抽象绘画中一些值得注意的重要的新动向。这些展出（起码后两个）举办在波普艺术正在主宰美国艺坛的时候，紧接着光效绘画、光和运动在许多地区盛行，这一点必须时刻牢记。

参加体系绘画展出的艺术家有：菲利、凯利、诺兰、尼尔·威廉（Neil Williams）、佐克斯（Larry Zox）、弗兰克·斯太拉、普恩斯、赫尔德、利昂·史密斯、扬格曼和克鲁什尼克（Nicholas Krushenick）。在他们许多人的作品中，艾洛维的所谓“单形象艺术”（One image art）引起人们的注意。这是在单一题材上进行不断变化的一种当代趋势：诺兰画圆的图形，接着改画“山”字图形；菲利画四叶图形；莱因哈德画十字图形。

在这种单形象艺术中，艾洛维认识到了连续体系的应用，建议使用术语“体系化”（Systemic）。在单形象绘画中，术语“体系化”的应用是很明确的，而且事实上它在这里的应用还要更广泛些。它适用于由单一色场构成的绘画或组画，包括让绘画以模度（modulse）为基础，这种模度可以是由矩形组成的方格，或是扩展到所占据的周围空间的一部分中去（分别见古尔芳［Gourfain］和因斯利［Insley］的作品）。这一术语也适用于这样一些画家，他们以一种自由得多的手法进行工作，但以一块完整的面积或减少色彩数目作为结束（分别见赫尔德和杨格曼的作品）。背底与模度（像一张有延展性的方格网，具有一连串的潜力）有着共同的组织标准，从而保证了不破坏体系。这种组织，不是不露痕迹地对艺术作品起作用，而是一种可见的表皮。这就是说，这是实际的展现，而不是潜的组合。在所有这些作品中，绘画的最后效果在完成之前就已经有数了（与抽象表现主义理论不同）。这并不排除在制作过程中对作品一些经验性的修改，但要将它们集中在一个体系中。一个体系，是一个有组织的整体，它的各个部分显示出某些 规律性。一个体系并不是某些价值的对偶物，比如这种价值是一连串的艺术用语，像人文主义的，有机的，处理的等等所提示的那种价值。相反，当艺术家从事工作的时候，一个体系就是一个工作过程，反反复复地试验，是在画布之外发生的，而不是结合在绘画的过程之中，艺术家预见画面效果的能力，已被手势绘画创作过程中的声势减少到最低限度，但这种力量仍在强烈地起作用，从构思到早期的草图，到在助手的帮助下，以准确的尺度和造型张起画布作画都在起作用。”

另一些标签，如“冷艺术”（Cool art，桑德勒［Irving Sandler］语），已经用在这些新动向上了，而且这一引用很足以说明1960年代美国抽象绘画的范畴。尽管这些绘画有某些十分明显的共同特征，但在1950年代描绘这类绘画时，大概没有哪个单一的、包罗万象的术语能比“抽象表现主义”更令人满意。为了进行讨论，我们使用一个广义的术语，叫“色场绘

画”，来分析一些独特的艺术家，这些艺术家可以说明所包括的范畴。

格林堡把弗兰西斯（生于 1923 年）包括在他提出的“后如画抽象”主义者中，这可能有点出人意外，因为弗兰西斯在 1950 年代与美国抽象表现主义和巴黎的不定型艺术有关系，他在巴黎一直住到了 1961 年。换句话说，他应该算“如画的”艺术家。不过把他包括在“后如画抽象”也不是不合乎逻辑，因为他十五年来的绘画，一直倾向于格林堡所说的留空和清晰。实际上，尽管他一直运用笔法、滴色和泼溅手法，但他与色场画家的联系还是多于区别，甚至他还以组织留空的极端方式走在许多人的前面。《红与黑》（1954，图 1222），在结构上又繁又密；《光亮的背景》（1958，图 1223）就开敞得多，虽然滴色和泼溅的痕迹甚至更加明显了。在后来的作品中，尽管仍有一些泼溅的痕迹，但基本组织是一些既自由又有所约束的红、黄、蓝色形，限定在空白占优势的范围之中。1970 年代早期的弗兰西斯绘画越来越强调边缘，已经到了他的泼溅的颜料有时包绕着画布上一块洁净的或者大体上洁净的中心面积（彩图 260）。他相当一部分绘画作品继续采用抒情抽象的一般程式。有时他运用精确的线性结构，来控制他染色和泼色的自由图案。虽然人们一直把他与色场画家联系起来，但记住这一点也许永远是重要的：他活动在划分类属之前，基本上应





左图 1223　弗兰西斯　《光亮的背景》　1958
纽约　所罗门·R·古根海姆博物馆

上图 1222　弗兰西斯　《红与黑》　1954
195.3×968. 厘米

该承认，他是一位当代天资很高的完美的画家，他毫不顾忌时风或类属，他合乎逻辑地、淋漓尽致的发挥他自己。

米切尔有时也被划到色场画家当中去，这是一位和抽象表现主义者有关的年轻艺术家，在1950年代，和弗兰西斯、布鲁姆、雷·帕克尔（Ray Parker）以及其他人在一起。从1959年起，她一直住在巴黎，并追索着她自己的绘画方向。这些方向，保持了波洛克或克兰传统中许多“如画”的特征，进一步地组织在一个大大简化了的结构骨架之中。在1970年代的作品，总的说来变得更有秩序了，而且画面常常是很稀疏的，那柔和整体的设色方案，与出自艺术大师手笔的质感结合成一体（《阿洛，阿梅里埃》，1973，图1224）。

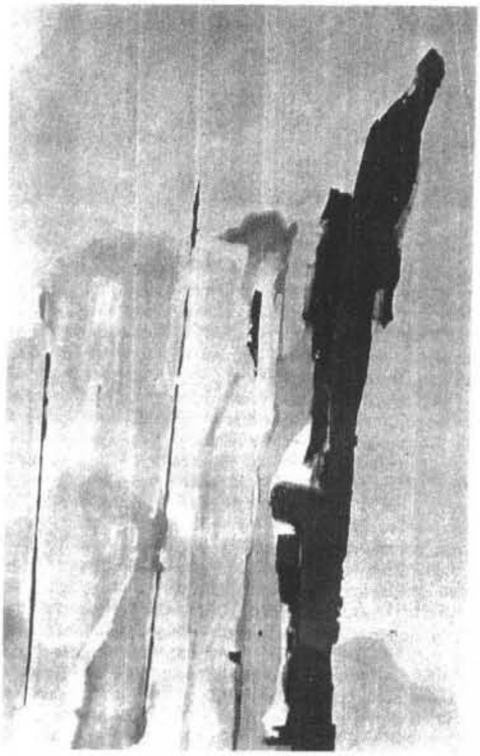


图1224　米切尔　《阿洛，阿梅里埃》　1973　284.5×157.5厘米　纽约　夏威尔·佛凯德公司

弗兰肯萨勒（1928年生）是处于抽象表现主义和色场绘画之间的另一个过渡性人物。继波洛克之后，她是第一位认识到在粗画布上泼染色彩含义的美国画家，造成一种色彩与背底的统一，使前景与背景不复存在。1954年，这一概念为莫里斯·路易斯所继承，并由此开辟了色场绘画的许多重要领域。弗兰肯萨勒使用了一种开敞的构图，这种构图常常围绕一个自由抽象的中心形象加以组织。她的晚期作品也强调图画的边缘。在1964年的《室内景色》（彩图261）中，可以看到弗兰肯萨勒处理空间的特点。弗兰肯萨勒均匀地将颜料薄涂在画面上，尽管在色形的边缘有一些色调层次，从而获得一种超脱画布之上的感觉，但没有颜料的质感，这是色场绘画的普遍特征。一些不规则的中心母题飘浮在一个矩形内，反过来这个矩形又被不规则明暗的框架所包绕。后者创造出一种感觉，即绘画中心正展现于有限的而又确定的进深之中。1970年代，弗兰肯萨勒没有改变她的基本创作倾向或形象，继续顽强地向前进发。她的绘画不仅规模扩大了，而且表现出流畅、留空、丰富，这标志着她是站在最前列的、抒情而又善于用色的画家之一。她最近的一些作品惜墨如金，用有限的色块与大面积的空白画布相平衡（《月亮大道》，1975，图1225）。在其它作品中，她没有放弃泼染技法的透明性，从而获得了一个森林风景似的整体稠密感（《艾尔帕塔》，1975，彩图262）。

詹金斯（Paul Jenkins，1923年生）是另一位以色染为主要技巧的画家。他在大型画布上一笔一笔地漂上高度稀释的颜料，为的是在画面上纵横书刷的时候，显现出难以予料和常常是有动态的形状。色调的变化幅度，从最柔和的浅调到乌云般的浓重。在最近一些作品中，艺术家又增添了固体颜料的作法，像线一样滴落，或者象宇宙中的星群（图1226）。

莫里斯·路易斯（1912—1962）是1950年代美国画坛出现的最有才华的新人之一。他住



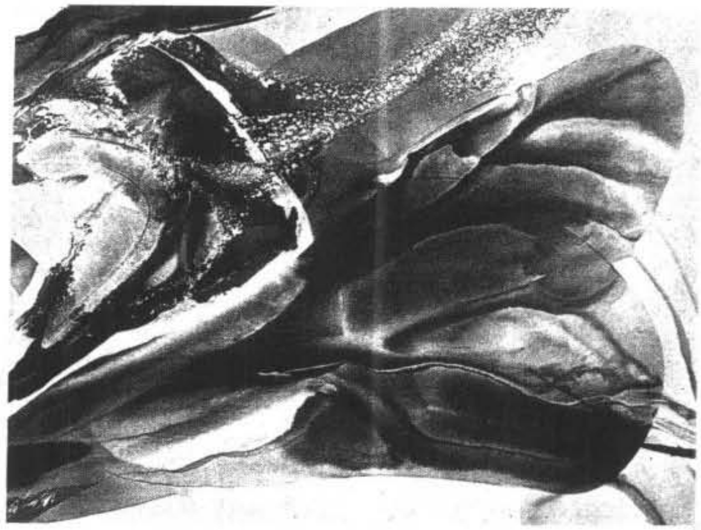


图 1226　詹金斯　《天国之路的奇迹》　1967
画布上丙烯颜料　121.9×162.6 厘米

图 1225　弗兰肯萨勒　《月亮大道》　1975
画布上丙烯颜料　386.1×237.5 厘米　私人藏

在华盛顿特区，与纽约的环境多少有点隔绝，几乎是单枪匹马地在工作。他和包括诺兰在内的一个艺术家小组，是发展色场绘画的中坚。

与 1960 年代波普艺术、光效艺术、光、运动等大多数其它新方式的艺术倾向相比，路易斯和其它一些色场画家的作品基本是：他们继续坚持纯绘画传统，特别是波洛克、纽曼、斯蒂尔、马瑟韦尔或莱因哈德的传统。他们涉及了绘画空间与绘画平面的表述这样一些经典性的问题。路易斯使用很稀薄的颜料，让它在倾斜的、未完全张拉开的画布上流淌，这种作法十分独特，其效果有时看上去像是透明的彩色纱幕。尽管平涂的稀薄颜色有时会变成波涛般翻腾的色调波纹，但并没有笔法（《凯弗》，1959—1960 年，彩图 263）。浸没在半透明色调下的鲜明的带条和弯曲的色形，构成了他的“纱幕”绘画，透过这些色调，带条和色形主要在边缘部分闪闪发光。虽然最后的色彩是柔和的，但却极为丰富。1960—1962 年左右，还有另外一种惯用程式：艺术家使用长长的平行的纯色色条，一条紧挨一条地排出彩虹般的效果。在这里，尽管互相隔离的颜色区别很清楚，但边缘模糊，并稍有点互相渗透（《移入》，1961，彩图 264）。

凯里·莫里斯（Kyle Morris，1918 年生）的工作予示了所谓第二代抽象表现主义的一些问题。1950 年代以前，莫里斯一直是一位人物造型画家，他以一种越来越简约、严谨的浪漫方式从事工作。1950 年代末，他与米切尔这类抽象表现主义者所组成的年轻的画派发生联系。在 1960 年代，莫里斯首先使用大片的色形，这些色形有时用富于表现力的刷过的色块加以平衡。从此，他逐步转向一种严肃而刻板的单色硬边缘绘画的形式。他将色形沿着张拉开的画布边缘转圈布置，常常用三至五块画板构成系列组画（图1227）。这样，他又获得一种黑色平

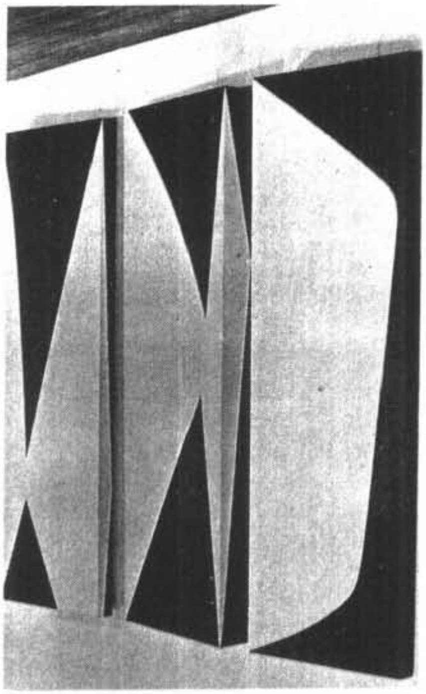


图 1227　凯里·莫里斯　《夏季系列 70 第 1 号》
1970　画布上丙烯颜料　三块板面
每块 177.8×71.1 厘米　（每块之间 15.2 厘米）　艺术家藏

直线条组成的基本几何形状。这些线条限定着一系列白画布的基本空间。这种对画面空间关系的不断探讨，大概是莫里斯变化无穷作品中的一个获得统一的因素。

凯利（1923 年生，也可以认为他是一位重要的初级结构主义者），1950 年代是色场画家中硬边缘画派的一位领袖人物。那时他特别喜欢大而明快的、稍稍有点不规则的卵形形状，与矩形的彩色平面形成对比。有时阿普对他的影响十分明显。1960 年代，他所使用的形状更是变得绝对对称，不论是矩形还是平面的卵形（《橙与绿》，1966 年，图 1228），而且他越来越多地使用规整地交替排列的矩形色块，组织得像一张彩色图表，但其中增添了微妙而又令人吃惊的色彩关系与色彩对比内容（《蓝、绿、黄、橙、红》，1966，彩图 265）。1970 年代凯利仍然是我们时代最精妙、最敏感、善于运用色彩的

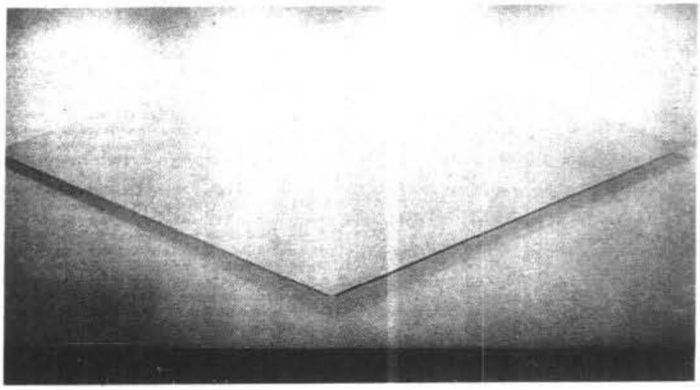


图 1229　凯利　《无题》　1974　铝上涂色
247.7×513.1 厘米
纽约　列奥·卡斯蒂利美术馆

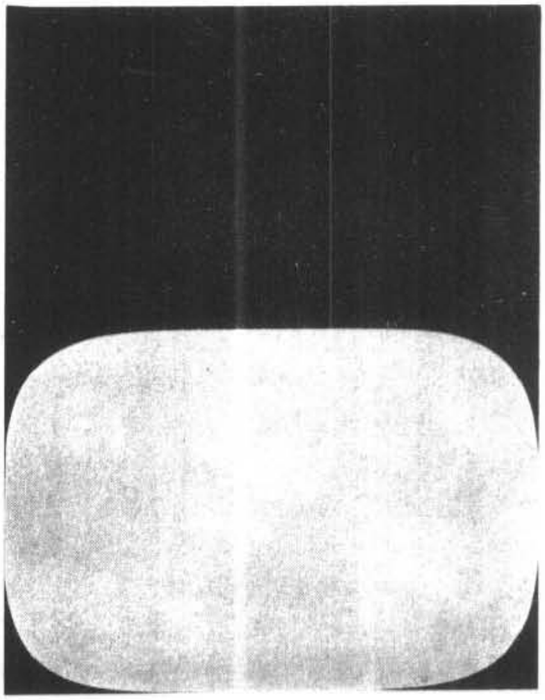


图 1228　凯利　《橙与绿》　1966
223.5×165.1 厘米
纽约　西德尼·贾尼斯美术馆

画家之一。在 1974 年的作品《灰色画板 2》中（彩图 266），他将两块很微弱但又明显有区别的灰色块，按一种奇妙的关系并置在一起，划分两个板面的对角线，把彼此毫无联系的平涂色块，很清楚地分开，同时在视觉上，使它们

产生交织混合的效果。像许多几何图形画家一样，凯利已经步入“造型画布”或构成的领域中去了。他对自己的绘画与雕塑不加区别，他的一些作品的确很难分类。因此，《无题》(1974，图1229)，这幅在铝上制作的中性绘画，主要效果是得自它的浮雕凸出部分。凯利还创作了独立式的雕塑作品，虽然每一组成部分的形象与他的绘画并无根本上的区别。1973年制作的以可特恩钢为材料的《无题》这类纪念性作品中，以两个组成部分的垂直布置，创造出非常动人的虚空雕塑。

正如已经指出的那样，虽然诺兰在1950年代与路易斯关系密切，并像他一样探索实质上脱离了孔宁或克兰笔法绘画的色场绘画，但诺兰本人处理问题的方法却很独特。他将同样稀薄的颜料泼染在形状不定的画布上，首次作出他完全与众不同的表述。当时按他的话说，他发现了画布的中尽。从此以来，在1950年代中期到1962年之间，他的主要形象是正好位于正方形画布中心的圆或同心圆系列（彩图267）。由于圆与正方形的这种关系必定是模棱两可的，大约在1963年他开始利用各种不同的形式进行实验。最初是位于中心上部的卵形图案，接着是严格对称的V字形图案，V形从上部的角开始，一直延伸至底边正中的一点。由于它们的形状以及占位，这些V形图案赋予了画面形状新的意义，并创造出一种整体的和谐。在这种整体和谐中，色彩与结构、画布和画面与边缘结为一个统一体。

从1964年起，诺兰在自己限定的色彩范围和形状关系内工作，同时又有条不紊地扩大他的语汇。继对称的V字图案之后，又创造了一些不对称的实例（《桥》，1964）。狭长的绘画，稍加弯曲的V形图案，引出一个系列，在这个系列中，他探索了水平层次的体系，有时是同一层次上的色彩变化，有时是用渐变的水平层次来线进试验（《渐变的暴露》，1967，彩图268)。在接下去的几年中，诺兰从《渐变的暴露》这种处理方式，转向一种垂直或水平画布的程式，在画面上主要强调框起来的边缘。1970年代中期，在某些作品中，他使用了整体点画法的质地。这些极大的画布（例如《光束》，1975，245.7×436.9厘米，彩图269)，极为错综复杂的视觉效果，是由于画布造型所促成的一种戏剧性的透视幻觉而取得的。在这种画布造型中，一个边缘是斜角的而不是垂直的。在这幅或者其他一些造型画布中，诺兰似乎在以异常出众的个人方式，再次检验文艺复兴时期的透视法这个源远流长的问题。

为了说明他本人的特点，以及这种新抽象的范围，我们必须提一下另一个与色场绘画有关的艺术家赫尔德(1928年生)。就他的形式和用色来说，他是最强有力的新抽象主义者之一；但与大多数摒弃笔触和颜料质感的其他色场画家不同，赫尔德将他的颜料堆成一种厚重的整体质感，从而加强了重量和力量的总体感。他着意于他的颜料表层，有时将它堆支1英寸厚。而自从1963年起，他就一直用砂纸打磨画面，以达到一种机械般的精确。然而对于艺术家的构思意图来说，厚重颜料的强烈感染力仍然是十分重要的。在1960年代中的一段时期内，赫尔德以字母表的字母为基础，来制作他的作品（《黄X，大N》)。在这些作品中，字母的空隙部分压至最小限度，以维持画布边缘，造成大尺度感。

如果说平涂的、未加协调的或稀薄的泼染画面是色场绘画的一个标准，那么赫尔德并未真正涉及这一领域。他所涉及的是尺度，这是一个基本的表现目的；不是简直能把观众压垮的巨大尺度，而是可以使观众敬畏的尺度，同时也扩大了人的尺度。他追求的不是罗斯科所向往的尺度，罗斯科希望把观众们吸收进他的大型画布里去，获得一种亲切感；而赫尔德的厚重的颜料表面，则像是一面墙壁，类似建筑上的墙或大型浮雕。赫尔德认为自己是一个现实主义者，在这里，他把绘画当成物体、当成

自身的真实在加以强调，而不是其它什么东西的幻影。当然，对这种真实的追求，也正是现代艺术史上每一个严肃的抽象（或者具体）艺术家所研究的东西。在他试图通过强调颜料(构成绘画的媒介)本身的客观真实而获得这种整体真实的过程中，从某种意义上说，赫尔德回到了现代艺术的出发点，回到了库尔贝。库尔贝也坚持绘画作为一个物体的真实，画面的真实和颜料的真实（《可怕的伊凡》，1961，图1230）。

赫尔德探讨严格的几何抽象锲而不舍，几乎不可避免地使他的手法趋于精简，即用黑白结构。在1974年和1975年初的一组绘画中，他引入一种盒子结构式的建筑，以统一的黑色为背底，用白线勾勒出外轮廓来。这是一种直线透视幻觉绘画，几乎是欧几里得几何的习题。赫尔德结构的力感与压抑，使绘画超越了所有纯数学图示的范畴（《佛兰德斯九，1974，图1231）。一系列的标题“佛兰德斯”表明，赫尔德在1970年代像许多与他同时代的人一样，正

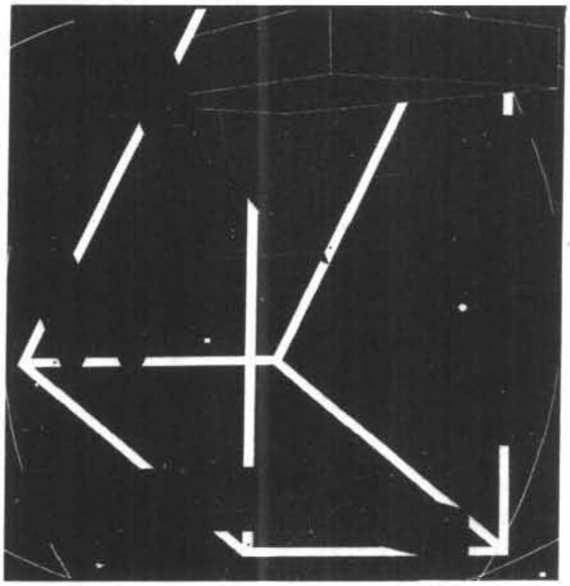


图1231　赫尔德　《佛兰德斯九》　1974
画布上丙烯颜料　182.9×152.4厘米
多伦多　萨布尔—卡斯蒂利美术馆

在考察古代大师的作品，这幅组画可能涉及到简·凡·艾克（Jan van Eyck）或韦登（Rogier van der Weyden）的作品。

带有白色线条结构的黑色绘画，还有与它配对的东西相结合，即在平涂白色底子上的黑线所组成的白色绘画。在一些早期作品中，如1972年的《西北》，或1974年的《木星5》，透视的结构被很重的外轮廓勾勒出来。而在一些1975年的白色绘画中，线条就柔和得多了。透明的曲线的构成要素已经逐步占了优势，它们产生了总体空间相互影响的效果（《水星2》，1975，图1232）。在赫尔德最近的绘画作品中，例如《水星地带二》，从标题和空间运动这两个方面，暗示了当代人对星际探索的兴趣。当人类不仅登上月球，而且正积极地探索我们太阳

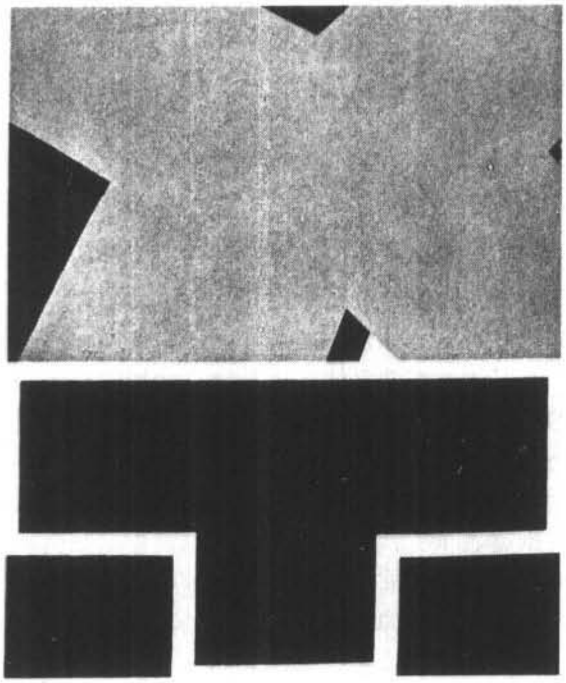


图1230　赫尔德　《可怕的伊凡》　1961
画布上丙烯颜料　365.8×289.6厘米
纽约　安德烈·埃默里奇美术馆

系的其它行星以及星际空间的时候，艺术家们自然会被一些与探索太空有关的天文图形所吸引。

赫尔德的这些本身十分生动的黑白绘画，还表现了在部分欧美画家中的一种倾向，那就是对文艺复兴时期的线性透视进行再检验。这一倾向可以看作是逃避现代主义的另一种表现，即又恢复西方艺术的古典传统，这在二十世纪最后25年间，以许多不同的方式表现得十分明显。人们必然要提问：对过去传统的这种再检验是否象征着一种新学院派的崛起。当我们试图评价向二十世纪末发展的绘画、雕塑和建筑趋势与方向的时候，我们的心中也必然会继续保留这个问题。我们一定还会记得，各个时期的艺术都是在过去艺术的基础上发展起来的，甚至就连艺术家十分强调反叛传统的时候也不例外，没有离开过去而能作出评价的情况。

问题不在于利用过去，而是怎样利用过去：是依葫芦画瓢的模仿还是扩大表现的语汇。

拿诺兰与奥利茨基（1922年生，俄罗斯人）加以比较，能再一次说明色场绘画的多样性。诺兰的作品体现了一种独特的理性方法：当他在接连不断地试验圆形、V字形、菱形和条形等基本母题的时候，时常好像故意使自己处在一系列相互牵连的难题中。相反，奥利茨基似乎对他大而肯定的色块的纯真美感具有浪漫的感受能力，这一点在他1960年代末的绘画作品中尤其突出。在早期作品中，他像许许多多同代人一样，探讨各种圆的形式，但是他的作品通常是不规则的、偏心的，并常常被画框所中断，创造出含糊的有机效果，使人联想到阿普。大约在1963年，奥利茨基在放弃了这些形式以后，开始用液体颜料浸透他的画布，再滚涂上外加的和多变的色彩。在晚期作品中，他通过一种实质上是商品化的过程，喷涂连续的色彩层次，还容许在画面上滴色和泼色时有相当程度的偶然性。眩耀而有变化的色块，用边缘或角加以限定，有时是运用铺涂粗糙颜料中的固有斑点，控制着似乎是没有限制的画面（彩图270）。奥利茨基艳丽的近期作品有时显然很原始，并且用色不安定，然而却有着催眠的效果。

奥利茨基最近已从他的薄喷涂技术转向一种整体色彩的程式，那高低不平的灰色表面，使人联想到实体绘画的某些特征。在1970年代中期的作品中，他继续以不甚明确的彩色分界线，控制着颜料斑驳的表面（《沙尼7》，1975，彩图271）。与集中式的传统图案相反，最近彩色画家们十分强调画面边缘。绘画中框定画布边缘的作法，大概与流行的抽象雕塑中突出横向的作法具有某种相似之处，同样，流行的抽象雕塑，可以看作是对雕塑中历史久远的中心聚焦式的传统的一股反动力。

1960年代，普恩斯曾以视觉幻觉的手法，创造出引人入胜的体系绘画形式，最近他又转



图1232　赫尔德　《水星2》　1975
画布上丙烯颜料　182.9×152.4厘米
纽约　安德烈·埃默里奇美术馆



图 1233　普恩斯　《断水》　1970
画布上丙烯颜料 213.4×162.5 厘米 藏处不详

向实体绘画（图 1233）。他那质地厚重的画布上，经常出现长长的竖向的拖笔笔触，密集地排列成色彩丰富的图案（《在这里》，1975，彩图 272）。奥利茨基和普恩斯，这两个大概不应并提的人，揭示了一种倾向：一部分与色场绘画中比较客观的那一派有关联的艺术家，将转而研究纯粹的、引起美感的和质感强烈的画面。毋需说，他们两个都在采用壁画般的尺度，这种尺度对于大批 1970 年代中期的艺术家来说，则是正常的。

1970 年代前期的种种倾向——非艺术、概念主义、大地作品、偶发、事件（enevt）、计算机、电视、表演、艺术和技术等，暗示或公开指出绘画和雕塑的传统形式已经丧失了生命力，或者说至少是在走向衰退。因此，观察一大批不仅活跃于传统形式范畴，而且继续探索古老手工艺新领域的画家和雕塑家，是一件很有意思的事。换句话说，这些画家们（无论是形喻画家还是抽象画家）似乎仍然醉心于色彩、质感和画面安排的纯美感特征；但是，如果用老框框来衡量他们的话，又似乎是出现了一批新型的画家和雕塑家。在广泛而又含糊的彩色绘画类别里，加拿大人布什（Jack Bush，1909 年生）属于一种抽象风景画的程式，他通常在质地精致的底子上，添加飘浮而醒目的色形，在具象的领域内，创造一种抽象人物造型的幻觉（《桃红色十字》，1973 年，彩图 273）。可以当作体系画家的摩西（Ed Moses）则代表着另一个极端。摩西利用分层的薄片织物和颜料，精心组织线性彩色图案，经过磨擦，产生一种均匀面层的感觉（《狄克斯》，1974，彩图 274）。体系艺术或体系绘画，具体体现了把类似的要素集聚在一起的作法，在 1970 年代继续处于盛期。摩西和其他许多年轻艺术家的绘画作品的效果，是一种无止境的方案，是一个体系中的某个视觉片断，它可以向各个方向无限伸展。

画家高尔芬诺普罗斯（Peter Golfinopou—los，1928 年生）归入六十年代和七十年代的任何流派都不太合适。他是一位有思想的艺术家，他立足于过去，保持着现在仍有力命力的某些传统。在这种情况下，他把这些传统转换成为生机勃勃的当代画风。

高尔芬诺普罗斯是一位非常独特的画家，他 1960 年代的工作分为三个不同的阶段。最初他曾创作过一组灰色绘画（gray painting），它们亲切、封闭，有夜深人静梦幻般的特征。接着，大约 1964 年，他的个人的梦成了一种具体的神话，一种重叠的梦境，体现了时间与叙事的观念（以普鲁斯特的方式）。在 1960 年代末的绘画作品中，他放弃了通过抽象叙事来表现思想的作法，转而追求激动人心的戏剧般的瞬间。高尔芬诺普罗斯认为《第 15 号：向乔埃斯致敬》（1967，图 1234）是一幅战争的场面。在组织上，可能与乌切罗（Uccello）《圣罗曼诺之战》有关，但是明确地说，它似乎与马奈有联系。

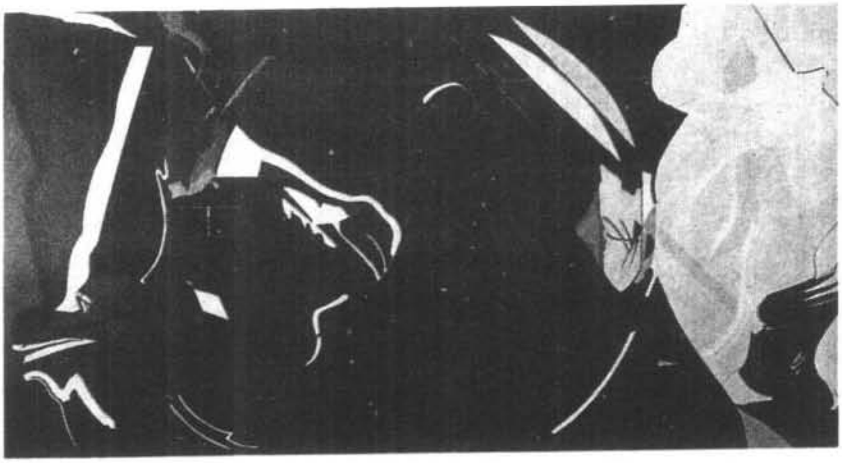


图 1234
高尔芬诺普罗斯
《第 15 号：向乔埃斯致敬》
1967
画布上油彩和丙烯颜料
203.2×365.8 厘米
纽约　克朗宁美术馆

当时高尔芬诺普罗斯正在琢磨马奈没有任何内容的灰色，而他自己则想创造具有力量冲突的灰色绘画。《第 15 号》是阴暗的，但在 1970 年代初，阴暗与黑夜又让位于光明与白昼。许多具有强烈几何形式的作品，使人联想起文艺复兴绘画的闭锁世界，特别是弗兰切斯卡（Pie—rol della Francesca）。《第 34 号》的几何形式(1971，图 1235)，大概是这一系列作品中最强烈最激进的一个。强有力的黄色矢状物，从右上方到左下方对角切开画面，底子是灰色的，矢状对角线由反方向的浅蓝色对角线加以中和。色形本身折转扭曲，或以明显的建筑方式向内移动，以造成一种明确的深度幻觉。在这里，艺术家特别关心的是：创造一种充满奇妙的室外光的建筑内景。在运用主题方面，实际上，他正在揣模文艺复兴或巴洛克的“天使报喜”，例如在克里韦里（Carlo Crivelli）1486 年的那幅作品中，圣母和天使被关在一个奇妙的舞台般的建筑里。伯尼尼（Gianlorenzo Bernini）的雕塑《圣特里萨的狂喜》(1645—1652)，大概是一个较好的同类作品，在那里，挥舞着神箭的天使倾斜着出现在圣徒的上方，天使与圣徒安排在一个收缩的、光线充沛的建筑构架中。

在1972年和1975年之间，高尔芬诺普罗斯完成了五幅304.8×289.6厘米的大型画面，他由较早的建筑式的组织转向骚乱运动和激烈色彩的构图。色彩是强烈的深蓝色和紫色，以线和光强调透射着画面。在这些作品的创作过程中，他有许多想法，但他最关心的事情，是传达一种场所观念。他一律以纽约为主题，他一直生活在那里，在头三幅画中，这一主题通过刺激与狂热来表现，而在第四幅画中，则是通过寂静与休息（《第 4 号》，1972—1975，彩图 275)。第五幅画抽象地描述了艺术家的孤独，描写了在这座城市中，他那与世隔绝的画室。在这些大幅的有戏剧性效果的作品之后，出现了一系列比较明朗比较欢乐的油画、素描和粉笔画。

对新形式和新表现方法的研究，把 1960 年代的画家们引入了大量的探索活动之中。其中一部分可能意义不大，而另一部分则可能对未来产生巨大的影响。我们频繁地提过多种艺术综合的倾向，这一倾向标志着大多数最新绘画和最新雕塑的特征。由艺术家们发展起来的“偶发”实际上是一种戏剧形式，常常包括舞蹈、音乐以及由绘画和雕塑派生的种种特征。西格尔那些雕塑式的场景同样与戏剧密切相关。运动艺术与光效艺术和最低限艺术一样，经常打破和混淆绘画与雕塑间的区别。

1960 年代的另一新形式，所谓造型画布，乍一出现似乎代表了一种绘画与雕塑的结合，

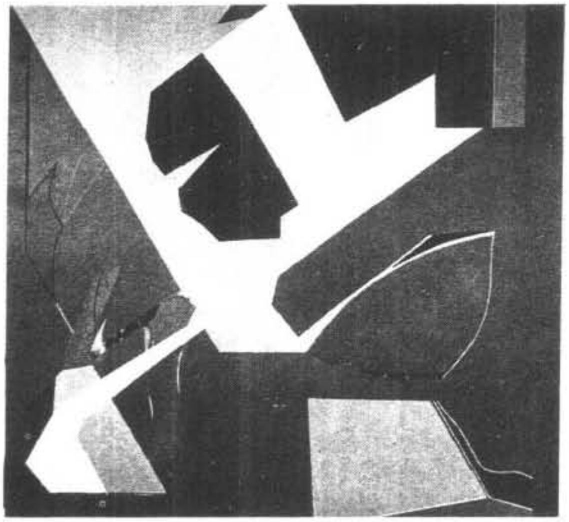


图 1235 高尔芬诺普罗斯 《第 34 号》 1971
画布上油彩和丙烯颜料 243.8×259.1 厘米

然而事实并非如此。尽管历来绘画作品一直采用平面矩形，但同时也采用其它形状，如正方形、菱形、圆形和十字形的画幅。中世纪或文艺复兴早期祭坛后饰物的哥特式框架，形成了具有尖顶和侧翼的不规则形状，从而能与墙成直角放置。在巴洛克和洛可可绘画中，还出现了另外一些不规则形状，如椭圆形和四叶形。在现代绘画中，直到如今为止，对于绘画实际形状的探索活动少得可怜。波洛克曾画过一些极长极窄的横幅作品，而在1950年代初，纽曼则绘过一些高而只有几英寸宽的立幅绘画，就像他在把条纹分离和隔绝成独立存在的东西一样。

正如艾洛维所指出，现在正在研究造型画布的各类画家殊途同归，找到了这些共同的形式。然而，尽管在这些形式中，绘画可能涉及到相当多的三度空间投影问题。但仍然为一个绘制的画面，依附于墙壁是它的特征。与美国新型绘画有关的最年轻最有才华的艺术家之一，是弗兰克·斯太拉（1936 年生），由于 1960 年纽约现代艺术博物馆展出了他的一批作品，他首先受到广泛的注意。那次展出是现代艺术博物馆定期介绍美国艺术家的展出之一，当时的标题为“十六位美国人”那儿展出的绘画主要是大型的竖向矩形作品，采用一种绝对对称的光亮线条图案，这些浅色线条构成有规律的间隔开的矩形，从画布的边缘向里面十字形的中心辐射（《奎瑟拉巴》1964，图 1236）。这些绘画作品就均衡的对称性以及对同一母题的重复运用而言，与贾德那类最低限或初级结构雕塑家所进行的探索活动相互关联（彩图 276）。但是，它们有它们自己不可思议和引人入胜的魅力。在以后的几年里，这位艺术家使用铜和铜和铝探讨不同形状的画布造型，这些形状是由直线组成的图案体现出来的。这种重复图案的基本要素，形成了画布上的V形凹口。进而发展为U形或L形的画布，在这里，画布成了一种

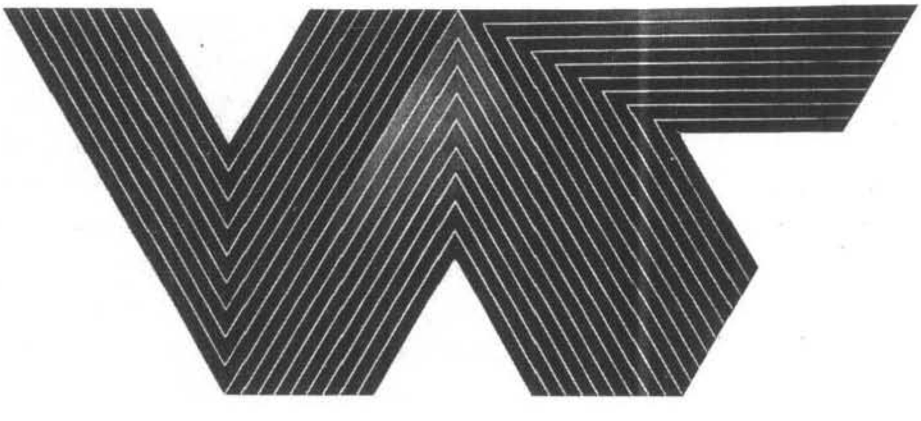
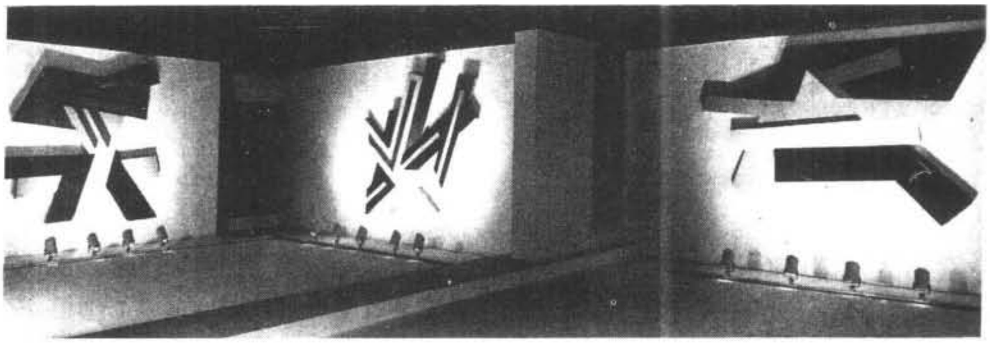
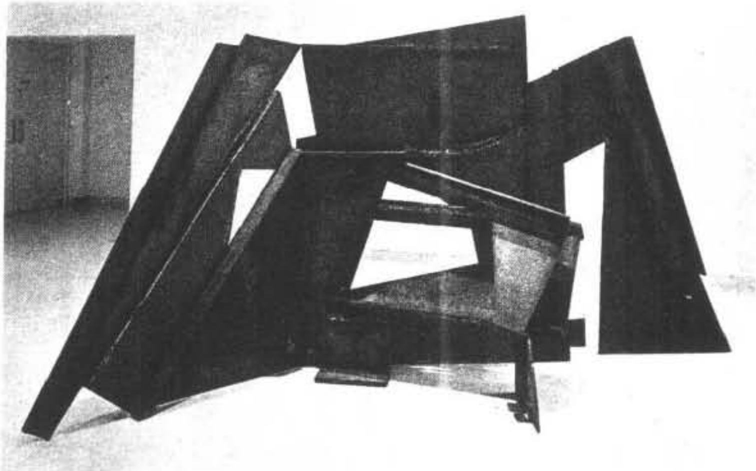


图 1236
弗兰克·斯太拉
《奎瑟拉巴》
1964
画布上涂高分子
乳胶合金属粉
195.6×414 厘米
私人藏





上图 1237
弗兰克·斯太拉　展览 1971
纽约　劳伦斯·鲁宾美术馆

下图 1238
卡罗　《同花顺牌》 1972
涂色和不涂色钢板
198.1×368.3×132.1 厘米
明尼阿波利斯　沃克艺术中心
肯尼思·N·戴顿夫妇赠品

绕着空白墙面的框子。在这些绘画中，斯太拉使用了沉重有力的框柱的边缘，使作品获得一种特殊意义的实物固体感。继研究了一些用色更丰富，有时还伴有光效效果的矩形图案之后，大约在 1967 年，斯太拉转向各种色彩夺目的形状，使半圆形与矩形和菱形相互联系。这些作品有的像一些抽象三联画。而它们圆圆的顶部，使人联想到文艺复兴晚期教堂祭坛后壁的饰物。

1970 年代，弗兰克·斯太拉逐步转向一种三度的彩绘浮雕形式，既有大胆的色彩，又有动态的结构（图 1237）。在他最近的结构中，我们很难说清它们是绘画还是雕塑，他在铝的基底上使用了漆和油彩（彩图 277）。这些给人印象深刻和强有力的作品，说明了他在 1970 年代打破各个独立艺术形式之间传统界线的倾向。对比一下斯太拉的彩绘结构《黑山一（6 号）》与卡罗裸露或油漆的钢结构《同花顺牌》（图 1238），是件有趣的事情。

其它一些在造型画布方面搞出不少花样的艺术家是：尼尔·威廉（1934 年生）、欣曼（Charles Hinman，1932 年生）、卢金（Sven Lu—kin，1934 年生，拉脱维亚）和理查德·史密斯（Richard Smith，1931 年生，英国）。所有的人都以他们画面与边缘的精密为特点，同硬边绘画传统发生特定的联系。威廉从平行四边形的形象发展到运用平行四边形创造了一些造型画布的形状。卢金使用又长又规则的曲线形状，造成一种从他的画布里向外流的感觉。史密斯让他的画布采用强烈的、锯齿形的边缘，从而带有一种特殊的富于表现力的效果（彩图 278）。应该注意，除了欣曼（彩为 279）以外，

所有这些艺术家的画布形状，基本上是在两度的平面上变化。画面并没有真正向第三度方向凸出。欣曼是个例外，他运用立方体、曲面的圆柱形和大面积的色彩，使作品在造型上具有强烈的浮雕塑般的效果。

1970年代，造型画布采用了许多不同的形式。绘画与雕塑的联系似乎普遍比以往任何时候都要紧密。越来越多的画家，为了取得特殊效果运用造型画布，以强调绘画的形式就在画布的表面之中。韦塞尔曼在他的系列画《吸烟者》的若干作品中，将画布的边缘切割成曲线，作品中反复出现手、嘴和烟的形状。这些作品并不涉及画布的凸凹，仅仅是一种有机形状的外轮廓。凯利运用极其精巧的浮雕凸出，或者运用实际上仍是二度含意的独立式结构，打破了绘画与雕塑间的界线。诺兰在他最近的作品中，也已经开始探讨放弃传统矩形画框的可能性。

字母主义、抽象书法、抽象象形绘画、具体诗歌、打字机艺术、机器艺术

字母、单词、语言符号或象形符号，具有供视觉欣赏的属性，人们通过强调这种视觉属性，为恢复它们的神秘感和魅力，作出了种种努力。在早期文明阶段，所有这些符号的可见形式，都有含义和意义；但是，它们在交流、表达等功能方面，逐渐受到了限制，待到现代，单字（它的形状和组成要素）通常仅仅用作一种纯语言的交谈工具。在传达意思的过程中，它已经放弃了视觉上或美学上的作用。

书法（Calligraphy，“美丽的字迹”）一直是一种比较重要的艺术，在东方文化中尤其如此。就其通过手、工具或媒介的动作来传达个人感受的意义上说，就书法的基本属性而言，它是语言的工具，同样也是供欣赏的视觉艺术。这就是说，通过视觉和语言两个方面，来传达完整的信息。活版印刷可以说与之有点相仿，尽管在这种情况下，铸字、排版与印刷受着机械的限制作用。

作为艺术的单词，表记图案，象征符号与信息，不仅仅限于书法和印刷铅字，还包括成千上万种贯穿人类历史的其它形式：象形文字、象形绘画、中世纪手写本彩饰、库菲克陶器（Kufic pottery）、纹章符号、刻在早期文艺复兴艺术品上的单字等等，这里提到的也只是很少一部分。再近些时候，英国的工艺美术运动和新艺术运动，把单词和信息作为绘画画面结构整体的一部分结合进了作品。对二十世纪立体主义者、未来主义者、达达主义者、构成主义者、和拼贴主义者来说，单字和字母是作品的基本组成部分，在这点上，人们会联想起毕加索、勃拉克、卡腊（见彩图91）、施威特、克利、杜桑、德穆思、斯图尔特、戴维斯、约翰斯和里弗斯的作品。

艺术家在“单词艺术”的名义下，所搞的当代形式，其最近的倾向莫过于达达主义。作为无政府的虚无主义纲领的一部分，达达主义要求剥掉文字的表意，或者最起码也要将它们简单到婴孩呀呀学语的程度，并按照新颖的、令人吃惊的方式加以组织。但是，几乎无一例外，每一种观念总是要走向其反面，在这里反而促成了对词性和单词结构进行新的、有高度辨别力的检验，因而，一会儿达达主义者又在以不可思议的方式，创造一些奇特迷人的“单词形象”（word—image）。（必然还记得，当时乔伊斯和斯坦以他们各自的方式，也在重新检验单词的自然属性；稍后美国诗人创造出一些大胆的诗及诗的印刷形式。）

今日的“单词艺术”独居一格的特征是：严格的言词上的意义确实还存在，但已退居二位。在这些试验性的形式中，单词、字母、或词组，通常是难以捉摸的：它们可以是无意义的、荒谬的、隐义的或画谜般的，有时又可以是清晰的、“易读的”。人们可以将单词形象绘制在画布上（字母或胡乱涂写的字迹是唯一的主题），

也可以将它们印刷、书写、打印或复制出来。有时采用拼贴、有时则通过浮雕或通透的手法。纯单词艺术,也就是说不搀杂图象化的单词艺术、在欧洲要比在美国常见得多。欧洲的一批值得注意的人物有:伊苏(Isidore Isou,1925年生,罗马尼亚),来自德国的罗特(Dieter Rot,1925年生)、克里韦特(Ferdinand kriwet,1924年生)、赖克特(JosuaRei—chert,1937年生)、迪思斯特(Rolf—Gun—ther Dienst,1939年生)和高尔(Winfred Gaul,1928年生),弗尼瓦尔(John Furnival,1933年生,伦敦),霍依达德(DomSylvester Houedard,1924年生,格思西),海伯(AntonHeyboer,1924年生,印度尼西亚)在南美州有:戈姆林戈尔(Eugen Gomringer,1925年生,玻利维亚)、巴西的诺以甘德里斯集团(Noigandres group of Brazil),在美国有:埃米特·威兼斯(Emmett Williams,1925年生)、威尔克(Ulfert Wilk,1907年生于德国,图1239)、贾斯帕·约翰斯(Jasper Johns)、劳申堡、卡普罗和使用霓虹管灯的克里萨。

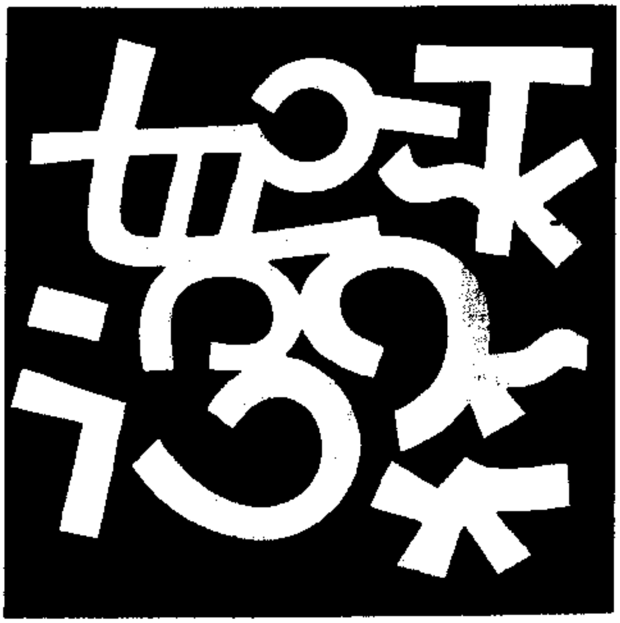


图1239 威尔克《罗斯克》 1967
画布上丙烯颜料 177.8×172.72厘米
纽约 迈克尔和罗宾·富克斯藏

具体诗歌与其它大多数单词艺术形式有所不同。作者主要有点侧重语言意义和词或字母的声调,而不太注重它们的视觉形象;但后者仍是重要的,仅这一条就使具体诗歌区别于其它诗类。应该指出,上面讨论的这些许许多多的运动,构成了概念主义的背景(见〔697〕页)。

1970年代的倾向

当我们在审视1970年代绘画、雕塑的倾向及标志了1960年代特点的、打破绘画和雕塑界线的各种形式的时候,我们面临着评价当代艺术这一无法回避的难题。很显然,从这本书的写作到实际发行,"现在"就已经变成为"过去"了。在美术馆和博物馆里,名噪一时的诸种倾向,只消一年时间就可能时过境迁了。鉴于过去数十年中种种艺术的变迁迅速得如同流星闪电,所以,当代的许多明星不用几年便消声匿迹,也就是司空见惯的事情了。

欧洲在本世纪的第一个二十五年,或者美国在本世纪中叶,都发生过很有特征的重大的艺术革命,当我们进入本世纪最后25年的时候,那就很难再发现可以与之伦比的革命了。我们不可能预先估价那些昙花一现的未来动向。现代艺术革命,在它们公诸于众并取代原有艺术体系之前,在相当长的一段时期内,一般都是一些不公开的运动。因此,可以想象,某些当初我们并没有看在眼里的思想、概念或形式,可能导致如同现代艺术初始之际的那种剧变(初始之际称作现代艺术多少有点年代错误之

嫌)。在另一方面，甚至就在今天，当探索和变化可以说都已经巩固确立的时候，现有的趋势和方向，也可能再以流星闪电似的速度衰败下去。

许多现代艺术的老一代大师仍然健在，并继续活跃在艺坛，尽管他们后继的影响还有待研究。1973年毕加索以九十二岁的惊人高龄与世长辞，他是二十世纪绘画创始人中最后去世的一位。利普希茨也逝于1973年，终年八十二岁，在现代雕塑的创建史上，他也居同样重要的地位。这两位艺术家一直在积极而又富于创造地工作，直到生命的最后一息。

稍稍年轻一代的加波、亨利·穆尔、考尔德和诺古齐，继续走着他们各自的路。美国的抽象表现主义艺术家中，个别几个过早逝去了，但大多数人仍在工作，如孔宁、古斯顿、斯蒂尔、布鲁克斯、马卡——雷里和特沃柯夫。最早和最重要的抽象表现主义者之一，马瑟韦尔，近几年来一直很有气魄地发展他的抽象表现主义思想，这是他毕生所致力的探索。

这些先辈依然存在，当我们研讨青年艺术家为脱离他们和开辟自己的方向而努力的时候，必须强调这一点。这样，对1970年代走上艺坛的艺术家来说，压倒一切的问题是：一个多世纪以来，我们对于还未能作出评价的一些事情、先锋艺术的概念和不断进行新实验的思想，能说些什么呢？这些新的实验不仅已逐步在艺术家的思想中占了上风，而且也在评论家、艺术史学家和艺术赞助者（包括收藏家、艺术博物馆和其它机构）的思想中占了上风。

当二十世纪最后二十五年开始的时候，不仅一些现在已得到承认的早期探索活动显然还在持续，而且还进行了一些很极端的新实验，这些新实验常常攻击并试图否定它们自己所继承的东西。另一方面，一些早期风格，特别是学院派的风格显然得到了复兴。然而，这类风格也对二十世纪的抽象、立体主义、超现实主义或抽象表现主义概念构成了冲击。最近几年来，十九世纪学院派艺术的迅速盛行并非意外。十年前可能全神贯注于色场绘画或最低限雕塑的青年艺术史学者，现在正关注着新古典主义、十九世纪美国风景画或抽象表现主义之前的美国绘画——八人小组(the eight)、精确主义

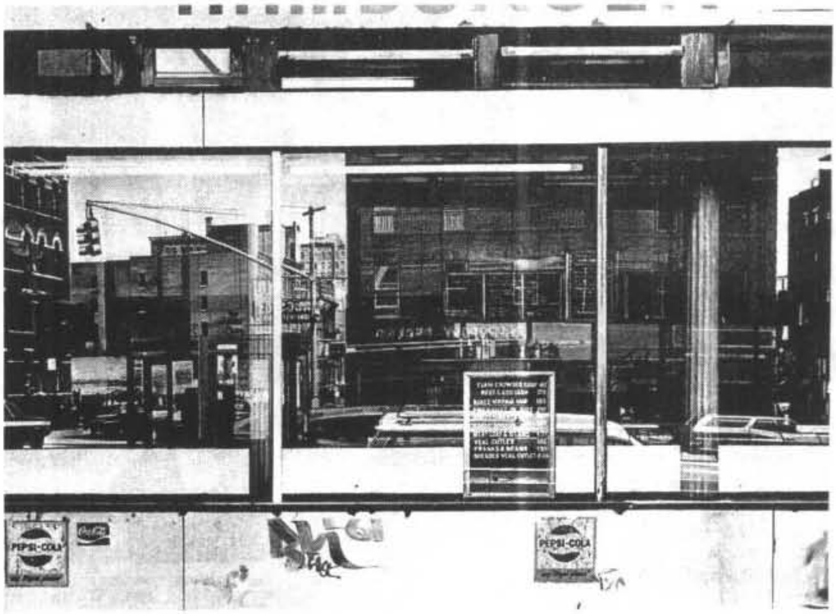


图 1240　埃斯蒂斯
《文具》　1976
76.2×101.6 厘米
纽约
奥兰·斯东美术馆

者以及最近遭到嘲笑的社会现实主义和地方主义等画派的作品。

新现实主义或照相写实主义

由于波普艺术概括了许多不同的观点，因此它迅速而不可避免地分裂成不同的分支。术语“新现实主义”，几乎从一开始就是波普艺术的代用标签，因此，在1960年代末和1970年代，一些画家、雕塑家追随各种很写实的具象形式，走向照相现实主义的高峰，这并不出人意料。达坎基罗和鲁沙（见图1137和1139）那类艺术家，运用建筑透视形式，保持着浓重的结构抽象观念，而其他照相写实主义者埃斯蒂斯（Richard Estes）、莫利（Malcolm Morley）、波森（Stephen Posen）和戈英斯（Ralph Goings）则更多地在画面上摹拟实物或环境，其逼真程度达到了叫人产生强烈的照



图 1241　波森《无题》 1975　215.9×172.7 厘米
纽约　O·K·哈里斯美术馆

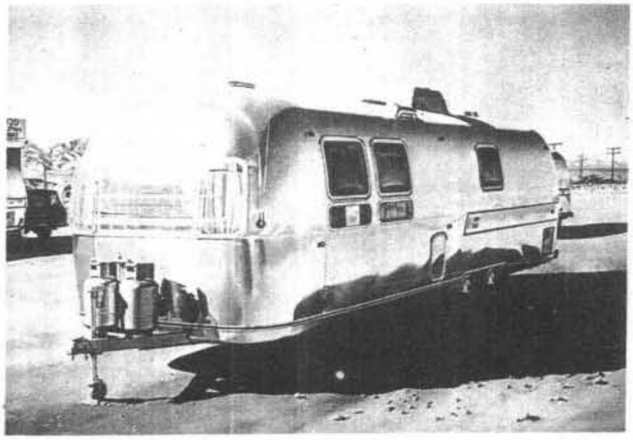
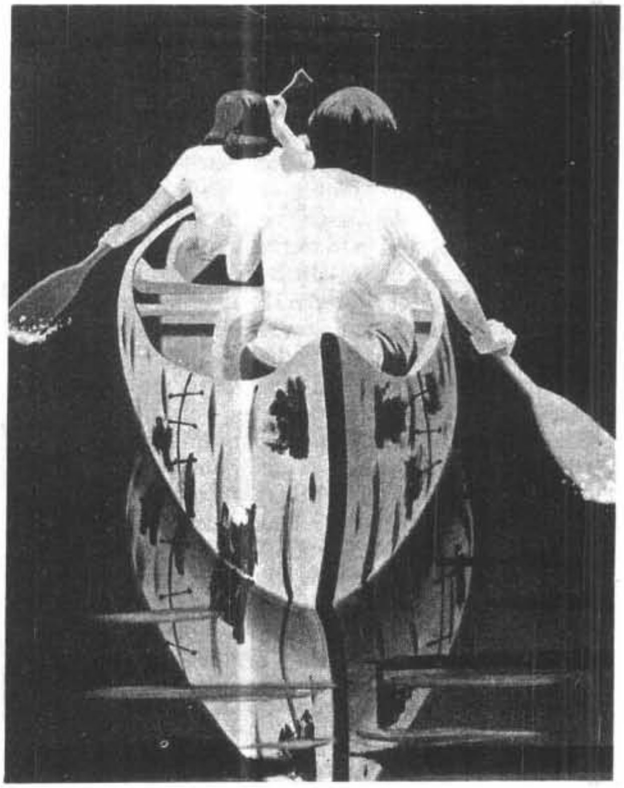


图 1242　戈英斯　《气流》　1970
152.4×215.9 厘米
德国 亚琛 萨姆隆·路德维希新美术馆



右图 1243　卡茨　《早安 2 号》 1974
243.8×182.9 厘米 纽约 马尔波罗美术馆

相幻觉的地步（图 1240、1241、1242）。这些和其他一些与新现实主义有关的当代艺术家，用照片作为他们的绘画基础。然而，由于这些建筑般的"新现实主义者"作品中的亦步亦趋以及他们的时代依赖性，人们必然要想起早年英国的精确主义者，如德穆思、希勒（Charles Sheeler）、克劳福德等人，他们中的许多人也是以自己的照片作为绘画基础的。

人物绘画和雕塑，实质上也已经回到了幻觉现实主义的概念，有时还附带有表现主义或装饰主义的支流。卡茨（Alex Katz，图 1243），继续使用优美的、因袭时尚的人物造型构图，而西格尔则为他取自生活的幽灵般的人物研究环境，其中的布景都经过了精确的设计（见图 1141、1142）。金霍尔兹仍是制造恐怖和环境的巨匠，他所制造的环境，将人物与道具结合起来和盘托出，其中只缺乏运动。金霍尔兹对人物的运用，在效果上实际就是穿衣的人体模型，如 1965 年的《经济小饭馆》（见图 1151）。这种"彻底现实主义"（Literal realism）唯一典型的先期代表作之一，大概是图索德夫人的（Madame Tussaud）著名的蜡人。汉森（Duane Hanson）于 1970 年制作的《游客》（图 1244），创造出人们熟悉的美国典型形象，其逼真程度，甚至超过了图索德夫人。新塑料的媒介（这种塑料通过塑造和染色加工很接近真正的肌肤组织）的使用，给艺术家搞真切的仿制创造了极其方便的条件。尽管汉森的《游客》，就其漫画般的夸张而言，可以看作是明显的波普艺术的派生作品。另一方面，汉森还从事金霍尔兹曾探索过的恐怖题材，他的《骑摩托的人》（1969）展示了失事的摩托上的一位死去的竞赛者。

由于追求真实的新视觉形象成了注目的中



图 1244　汉森　《游客》　1970
玻璃纤维和聚脂施彩　等身　私人藏



图 1245　珀尔斯坦《两个女模特儿和摄政式沙发》
1974　152.4×177.8 厘米
纽约　奥兰·弗鲁金美术馆

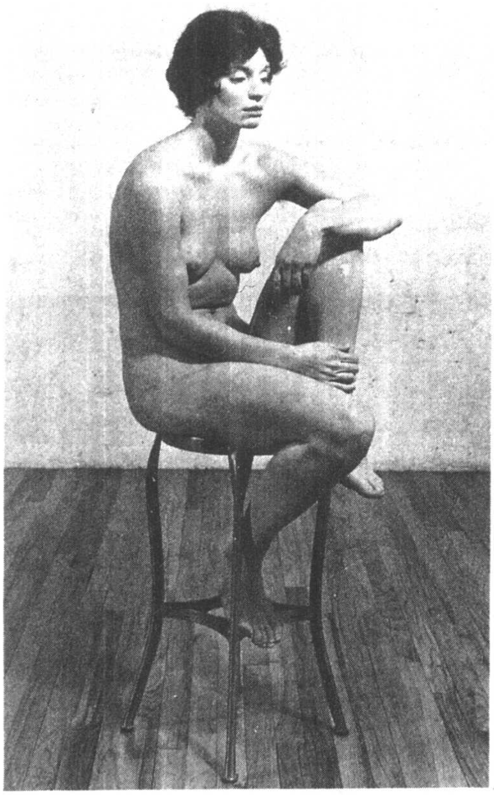
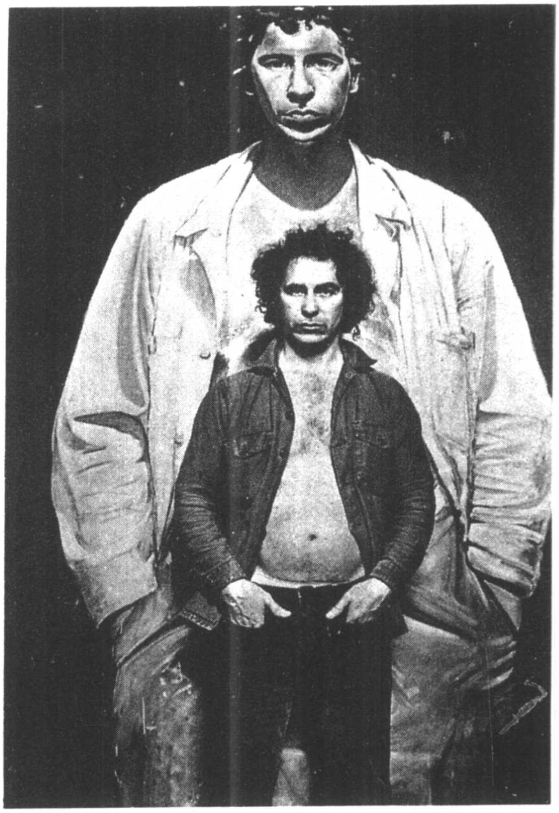
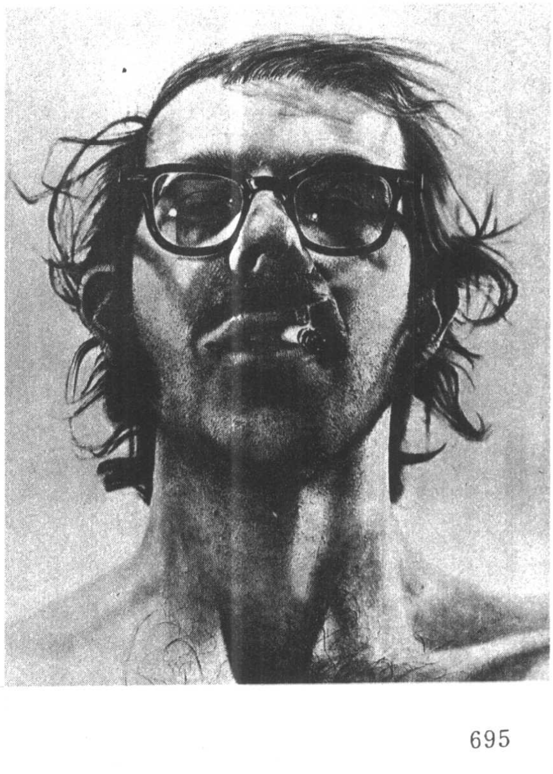


图 1246　安德利亚《座凳子的女人》 1975
聚脂和玻璃纤维　等身
续约　O·K·汉斯美术馆



右上图 1247　莱斯利 在他的《自画像》前 1973



右下图 1248　克洛斯　《自画像》 1968
画布上丙烯颜料 263.1×212.1 厘米
明尼阿波利斯　沃克艺术中心

心，在绘画和雕塑领域不可避免地恢复了对裸体的研究。珀尔斯坦（Philip Pearlstein）以学院派无懈可击的写实手法从事裸体绘画，他的作品总是带着平淡的工作室背景（图1245）。相反，雕塑家安德利亚（John de Andrea）利用彩色聚酯和玻璃纤维材料，塑造或铸造人物形象，他的作品以人体的美来激发美感甚至性感（图1246）。

1966至1967年，先前与抽象表现主义有联系的莱斯利展出了一幅绝对正面化的自画像，以粗放的明暗对比的手法画成（图1247）。这是照相写实主义者富于魅力的自画像的早期实例之一。克洛斯大概是最热衷于创造酷似的肖像画（特别是自画像）的实验主义者。他是一位画家，也是一位严肃的摄影术学者，专心于摄影与绘画之间所有的关系。他1968年的《自画

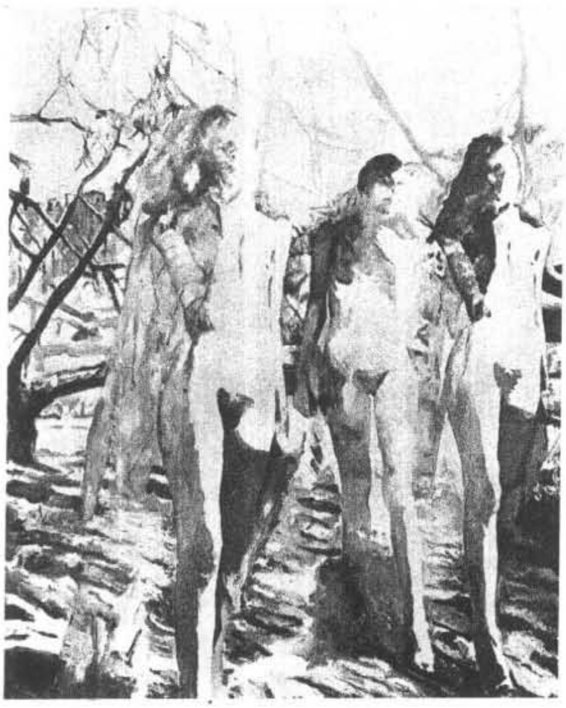


图1249 格林 《夏雨》 1975
152.4×121.9厘米
像蒙特 温莎 丙希·纳什·沃克藏

像》那类作品，将现实主义纳入所谓人体艺术（body art）的方向，在这里艺术家缩小了他彻底写实的范围，以刻画和表现他自己的面庞或身体作为中心主题（图1248）。

1970年代，人们对形形色色的具象绘画（representational painting）重新发生兴趣，以致不得不重新评价许多有才华的美国现实主义艺术家——无论是魔幻现实主义者、表现主义者，还是浪漫现实主义者。这些人长期以来一直活动于艺坛，并且在题材方面仍继续表现出一种独特的观点，有时这种观点竟越来越可信。要同索耶弟兄、拉斐尔（Rapheel，1899年生）和摩西（Moses，1899—1974）1930年代和1940年代的怀旧作品比个高底，不是一件容易的事情。巴尔科姆·格林（Balcomb Greene，1904年生）是位多才多艺的人，他的活动范围十分广泛，其中包括文学、心理和艺术史。1930年代初在巴黎深造后，他发展了一种抽象几何风格，但1940年代，他逐步将人物引入他的绘画。1940年代末，他选定了人物造型装饰风格，按照这种风格，通常是画得非常肉感的裸体人物，出现在主要用灰、白、蓝等色彩加以渲染的光与影含糊环境中。一直到现在，他不断精练自己的风格，使之日臻完善。（《夏雨》，1975，图1249），虽然在1970年代他对海的热爱又促使他在搞陆上风景的同时又去探索大海。

杰克·莱文（1915年生）一向孤独寡合。1940年代，作为一位抨击社会的讽刺画家和人物造型画家，以及他对当代犹太教的一些充满感情的评论，使他确立了自己的名望（图1250）。抛开主题不论，就他对媒介的敏感性以及运用媒介（作为一种本身富于表现力的要素）的能力而言，莱文一直是一位卓越的纯画家。虽然他一直拥有忠实的观众，但在1940年代和1950年代，随着抽象表现主义的崛起，他那比较大的声望还是跌落了下来，当时他仍是一位年轻人。如今已是依靠整个画坛审美观点的周期循环，来恢复他原来应有的地位了。

概念主义

二十世纪的艺术先驱中，对概念艺术家产生主要影响的大概仍然是马塞尔·杜桑。杜桑从一种比较传统的绘画形式，经历立体主义的各个不同阶段步入了达达主义的表现形式，最后他终于对把绘画或雕塑作为最终结果而感到失望。事实上，他最重要的概念是：一件艺术品从根本上来说是艺术家的思想（idea），而不是有形的实物——绘画或雕塑，有形的实物可以出自那种思想。在瑞士、德国和法国，达达主义者以不同的形式探索了这一相同的概念，尽管他们中间很少有人能够放弃艺术客观对象

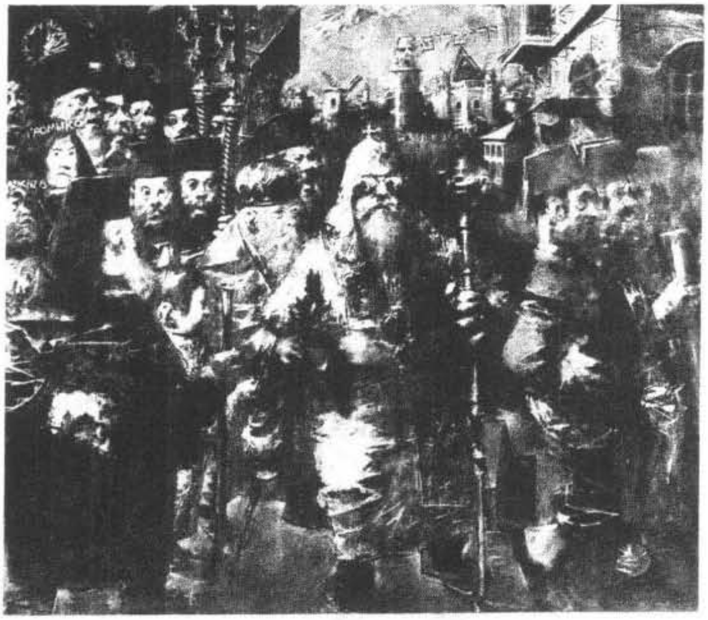


图 1250
莱文《主教访问耶路撒冷》 1975
测验，1970 年 6 月 30—9 月 20 日。问题展板，同意或不同意的自动投票箱。社会政治环境问题的投票。25，566（68.8%）同意，11.563（31.1%）不同意。点算计数：参观者总数 37，129（在信息展览期间，占整个博物馆参观人数的 12.4%）。洛克菲勒州长是一位成员，他的弟兄大卫·洛克菲勒是纽约市现代艺术博物馆管理委员会主席。

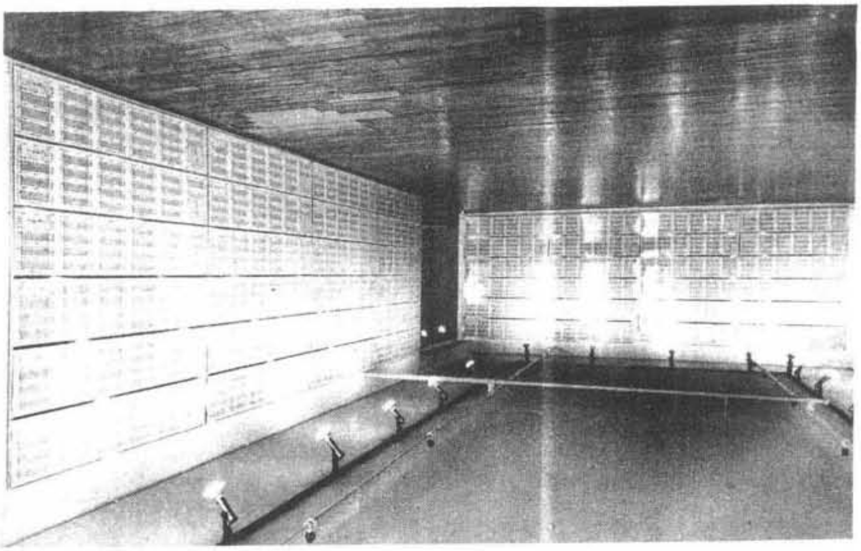


图 1251 达伯芬
《24 只歌：B 型》 1974
纸上墨水 装置情景
纽约 桑纳本美术馆

本身。甚至在比较早期的职业生涯就中止了艺术创作的杜桑，通过在复杂的环境里秘密地工作，施展了登峰造极的达达主义骗术，直到他的生命之末，他才发现了这一点。

1960年代晚期和1970年代，在美国和欧洲的艺术家中间，“概念艺术”(Concept art)已经有了实质上的复兴和发展。正如独立艺术家们解释的那样，“概念艺术”不仅信奉杜桑和达达主义者的思想，而且也结合了语言学(Linguistics)、结构主义(structuralism)和符号学(semiology)。有多少独立的艺术家，就会有多少不同形式的概念主义，但是，所有这些形式当中所流露的，是排除评论家，坚持艺术家本身执行评论的职能，在艺术家提出他的概念的过程中使这种职能得以体现。

概念主义的活动范畴，从艺术家根据精微的摄影细部所完成的习作(阿孔奇、瑞曼)，一直到字母主义(Lettrisme)的多种形式，包括从没完没了的数字重复(卡瓦拉〔On Kawara〕、达伯芬〔Darboven〕)到房间构成，这当中的工作室或画廊，实际上变成了艺术作品(帕奥里尼，Giulio Paolini)。概念主义适应于偶发艺术、电视艺术、大地艺术、人体艺术、波普艺术、光效艺术和光艺术的要素(莱斯·莱文〔les Levine〕)；或者更确切地说，所有的这些形式都进行互相作用。概念主义的实质永远是概念——把艺术品当作一种思想，当作进程中的某种东西，因而是昙花一现——属于这种概念的艺术家不仅是创造者，而且同样也是解释者和鉴定人。

虽然概念主义的前景无法估量，但它不可避免地引出了一些问题。估计概念主义者不仅希望排除评论家、而且还想排除主顾。观众聚集在美术馆里观看艺术家的概念，好像这些就是艺术品实物而不是思想似的，在某种意义上，这可以说是概念主义者在美术馆展出作品时的异常现象。概念主义者时常面临杜桑本人描述过的那种困境，当时他说：“我在这些形象中投入过污秽，如今这些形象重又返回并且赞颂污秽的美。”达伯芬的《24支歌：B型》(1974，图1251)，不管这位艺术家意图如何，还是有变成一个艺术作品的兆头，布伦(Daniel Buren)的《无题》(《绿条与白条》纽约布里克街13½号)

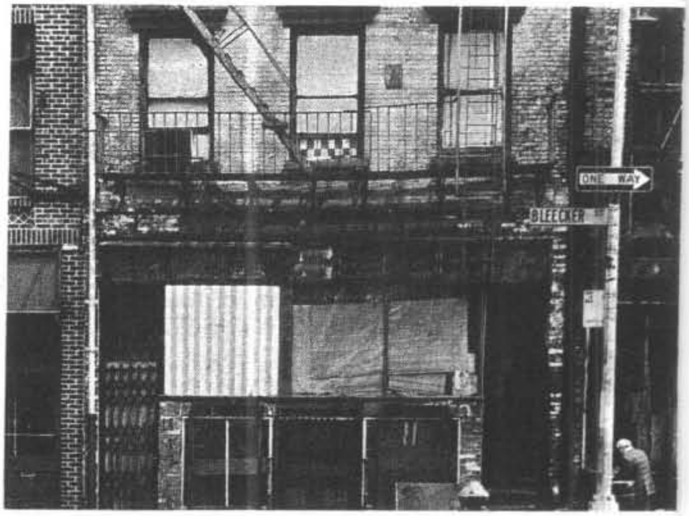


图1252　布伦《无题》(《绿条与白条》)
纽约　布里克大街　1973

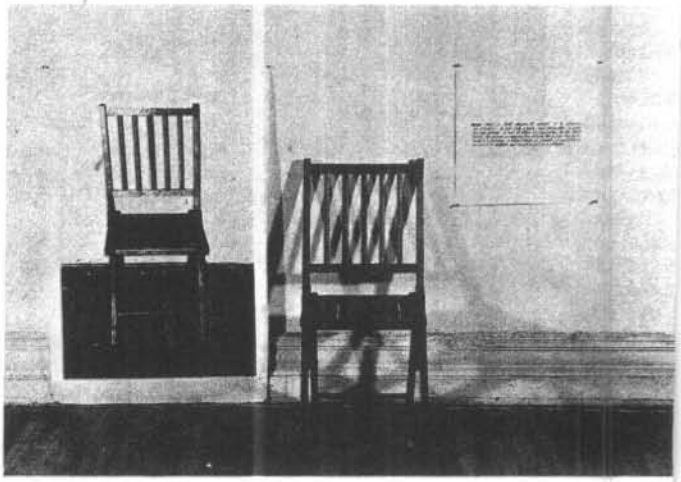


图1253　克索思《一把和三把椅子》1965
照片放大字典椅子辞条的定义
木折椅 82.2×37.8×53厘米
61.3×62.2厘米
现代艺术博物馆 莱瑞·奥德里奇基金会

(1973,图 1252)也是如此。

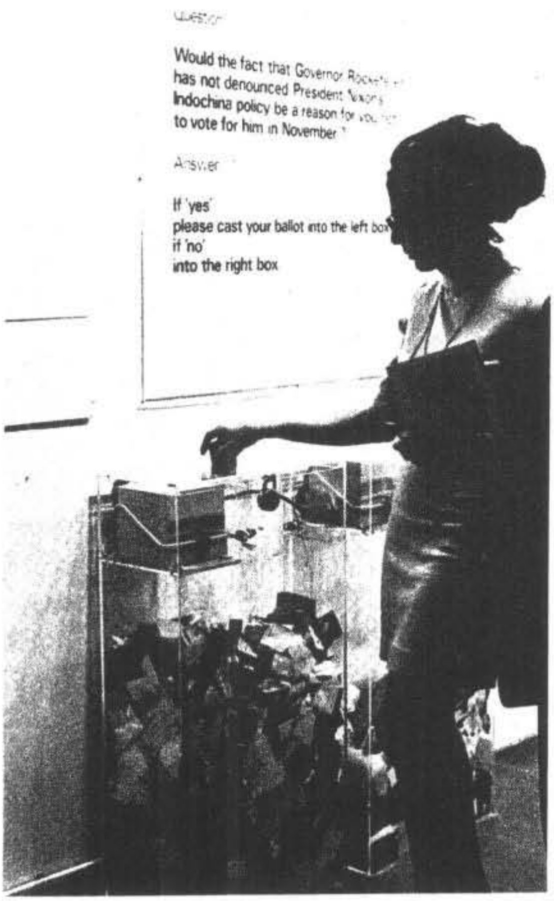
尽管有许多疑问和课题，概念主义仍是1960年代晚期和1970年代早期最有生机的表达形式之一。在某种意义上来说，它是1960年代早期的卡普罗和奥登堡的偶发艺术及环境艺术合乎逻辑的发展。概念主义与称之为大地艺术、人体艺术和运动雕塑(motion sculpture)的东西有些地方相同。实际上，概念主义这个标签几乎包容了流行思想、手段和技术这些众多的概念，但是却把对自然模仿、抽象或是表达物体的绘画或雕塑排斥在外。人们可以怀疑所形成的这些东西的实在性，不论它们是一本印制的叙述形势的教科书，是一系列表现“家庭组合”的照片（韦格曼［William Wegman］，1972)，是总结雕塑潜在形式的视觉分析（博克纳〔Mel Bochner］:《雕塑原理6号A》，1972)，还是把一张真正的椅子、一幅与原物一样大小的这张椅子的照片和印刷出来的词典上椅子的定义合在一起对椅子进行的描绘（克索思〔Joseph Kosuth］:《一个与三个椅子》，1965，图1253)。顺便提一句。克索思是概念艺术的先驱和关于概念主义性质方面的最多产的评论员之一。

在他的文章“遵循哲理的艺术”Ⅰ和Ⅱ(《国际画刊》1969年10月与11月号）中，克索思把艺术从美学或形式主义和对所观察到的现实进行的各种模仿中分离出来。因为美学就等于由瞬息万变的审美观点所控制的设计或装璜，那是太短暂了。文章显然抨击了格林堡拘泥形式的评论，抨击了1960年代出现的艺术家——莫里斯·路易斯、诺兰、卡罗及其他一些人，而且从更广泛的意义上来说，抨击了艺术批评家或艺术编年史家的地位和影响。根据克索思的文章，马塞尔·杜桑现成的物体构成了从“外表”到“概念”的变化，是“‘现代’艺术的开端和概念艺术的开端。”杜桑的现成物体后来变成“艺术品”这个事实，是与此无关的，因为这不是艺术家的意图或概念。实际的艺术品不是后来配上框子挂在墙上的东西，而是艺术家在创作时所从事的活动。因此，“实际的艺术品几乎与历史珍品不相上下”。克索思用贾德、莫里斯、莱维特、托尼·史密斯、贝尔及其他人的盒子或立方体形式作例证，说明如何“一件物体用艺术眼光来看待时才算是艺术。”

在文章的第二部分，克索思试图较为精确地给纯概念艺术下定义，以区别各式各样的有关趋向。他谈到卡瓦拉的“日期”绘画(“date” Painting)，这些绘画由完成这幅画的“日期”所组成；他的“百年日程表”，是一张每天他遇见的每个人的日常一览表；或者“他所在城市的地图上标记出他走过街道的一览表”。

从1966年开始，英国艺术家阿特金森(Terry Atkinson)和包德温(Michael Baldwin)以他们的系列作品或者概念设计，诸如“太平洋上瓦胡岛以西三十六平方英里区域的地图，按3英寸代表一英里的比例绘制（一块空白的方格)”，闯开了新路。克索思所承认的其他概念艺术家（如1969年内）是：卡兹洛夫(Christine Kazlov)、加拿大人巴克斯特(Iain Baxter)、达伯芬、瑙曼（就某些作品而言)，以及奥本海姆。莱维特同莱因哈德、约翰斯、罗伯特·莫里斯、贾德和克莱因一起，被分认为是典型。强调一下这个运动的国际主义特点还是对的。另一方面，克索思特意把罗伯特、史密森和黑泽的大地作品排除在名单之外。

因为概念主义涉及到艺术语言或作为语言的艺术，有关的艺术家们自然也就趋向于用词语表达、论述和写作，这种写作已经在1970年代大量出现。这些形式，有许多已经载入定期刊行的《山崩》(《Avalanche》)之中。《山崩》的内容主要是对艺术家们的录音访问，或是讨论和交换意见的录像和电影报道（例如同比依斯在1974年1月11日举行的会谈，会谈的热情、激动和含混，比得上苏黎世的达达主义表演)。应该指出，克索思、许布勒(Huebler)和其他概念主义艺术家们，他们因充当了



批评家或编年史家的角色而高谈阔论，因此，他们也许在概念主义的任何讨论中获得一种不太相称的地位，与此同时，也还有许多概念主义者对他们的作品守口如瓶，或者是故作奇谈怪论。

概念艺术，乃至它的"纯"形式，都可以像人类的概念、思想或语言一样多种多样。特别有意义的是，在卡瓦拉和其他一些人，像阿特金森、包德温以及许布勒的作品里所列举的实录。许布勒构思作品，是"通过一个实录系统，其中包括运用地图、图画、照片和描述的语言。这些实录不一定非得有趣，也就是说，它们不是'艺术'。我想要运用这些实录，创造一种在'形象'和'语言'之间绝对共存的条件。例如，我的《纽约多变的一处第1号》的'形象'，是以'点'的位置构成对空间的描述，这些'点'既是静止的，又可在随意支配下垂直和水平地移动。这幅作品根本无法用感官来体验，而能通过提供的实录，对它作整体的体验。"

图1254　赫克　《参观现代艺术博物馆的民意》
丙烯颜料　铅笔和石膏粉　15.2×15.2厘米
纽约　哈里和林达·麦克劳藏

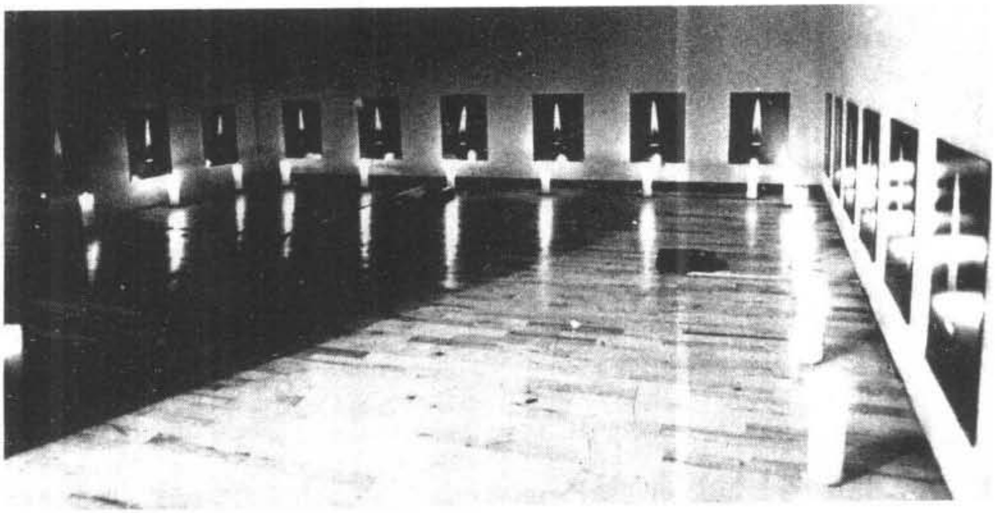


图1255　莱斯·莱文《快照》1974　20幅照片　每幅40.6×50.8厘米
20支蜡烛　四盘录音带　纽约　斯合法诺蒂美术馆　1974

许布勒接着说："我确实无心提供严格的或详尽无遗的实录。这些实录什么也证明不了。它们使得这幅作品存在，而我的兴趣在于以尽可能简单的方式发现这种存在。一件事物所处的环境，涉及到所有其它的事物，而我喜欢那种思想，远胜过我如何'感受'它，或者它看起来像什么。"

在把实录当成媒介时，就其严格的意义而言，许布勒似乎有别于卡瓦拉。赫克对文献采取了不同的探索方式。最近他组织了一些像1970年的"报道展览"（the "Information Show" of 1970）这样的概念主义展览。对前往现代艺术博物馆的参观者征询对当前社会政治问题的意见。他们的回答被制成表格并每天公布出来（图1254）。一个计划1971年在古根海姆博物馆举行的展览，涉及到一些实录，这些实录可靠地反映了曼哈顿地产的真实状况，地产大都是贫民区的财产。可是，这些实录放在一个艺术博物馆里是否适当，博物馆和艺术家之间产生了分歧，因而展出被取消了。这件事导致了一场极其广泛的公开争论，这场争论本身就变成了一种以社会现实主义者探讨的基本概念为基础的概念主义形式。

正如已经指出的那样，概念艺术的展览陷入了进退两难的局面。因为概念主义者大概反对美术馆的展览、传统的赞助人和资产阶级文化的所有模式，美术馆展览的真正的思想，多少是有些反常的。西格劳布（Seth Siege－laub）在这个问题上可能比别的画商和展览组织人考虑得更多，并且充分认识到所有的困难。根据他的说法，因为1967年"发展了一种不需要挂起的'艺术'，这种艺术表达的问题，与早先涉及到的绘画的制作和展览的问题同样值得关注：即，要使某些人意识到，一个艺术家已经做了所有的一切。由于这种作品实际上不是供视觉观赏的，所以它不需要传统的展览方式，而是需要一种能展示这种艺术的内在思想的方式。"这种展览可以简单地搞成目录册，也

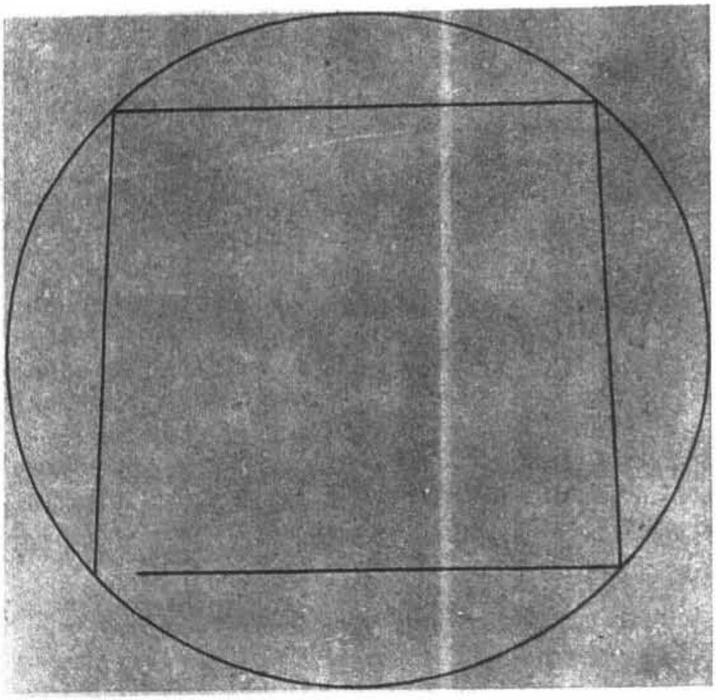


图1256 曼戈尔德
《无题》 1973
纤维板上丙烯颜料和铅笔
61×61厘米
纽约 约翰·韦伯美术馆

可以包括在美术馆的空间内展出，但是，无论如何必须作出种种努力，避免任何“外表的文字语言资料，如目录册的导言、课题的题目等等……”尽管如此，危险依然存在，不论一个展览还是一系列展览这个具体事实，也许就对艺术家们不利了。

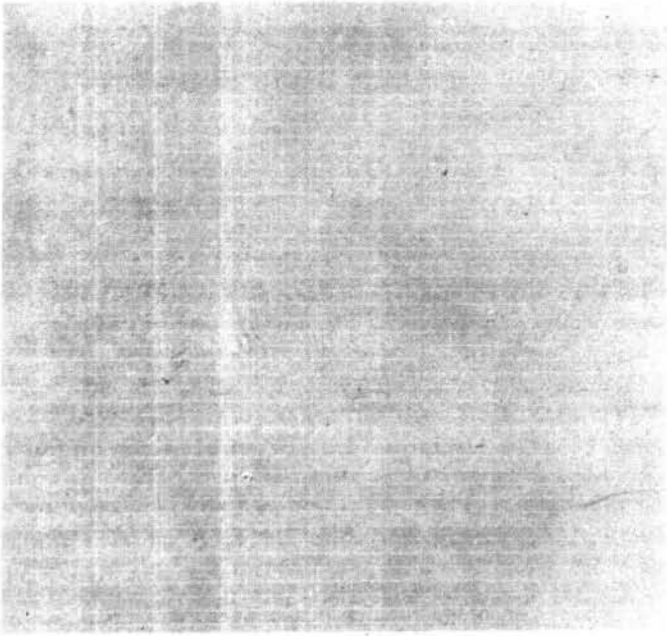


图 1257　马丁《无题　第 44 号》1974
213.4×243.8 厘米
纽约　肯尼迪美术馆　公司

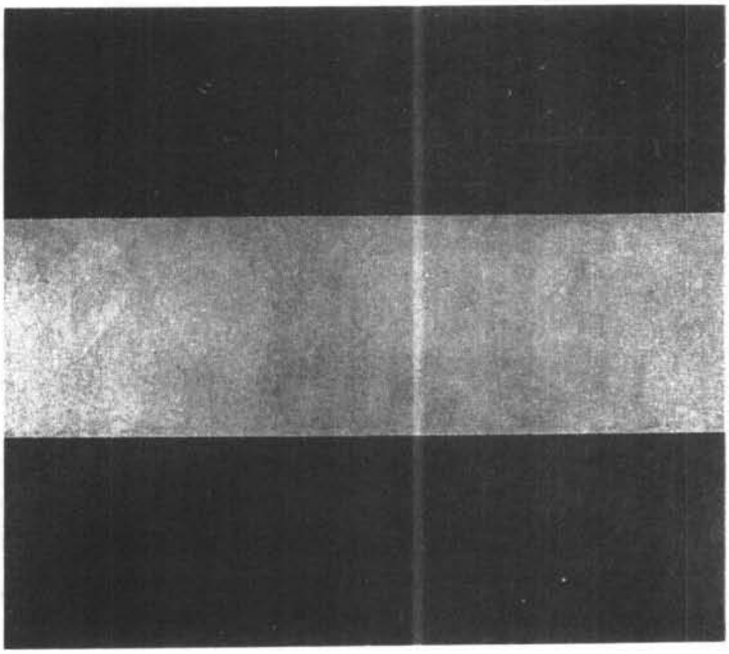


图 1258　马登
《无题》　1971—72
画布上油彩和蜂蜡
228.6×243.8 厘米
明尼阿波利斯
沃克艺术中心

达伯芬的《24 支歌：B 型》可能是数学符号无穷尽重复的实录，但美术馆空间内这些符号的视觉效果却也不能否认。莱斯·莱文的展览甚至更是如此，他用二十幅 40.6×50.8 厘米的照片、四盘磁带和二十支蜡烛组成了他的《快照》（纽约，斯台方诺蒂美术馆 1974 年 12 月；图 1255）。在这个特例中，莱文作为光和电视效果的一位解说者，超越了“纯”概念主义。鲁沙的汽车加油站或沿街铺面的重复，同样也构成了实录，它的视觉效果甚至美学效果，都是不能加以否认的（见第 631 页）。

新（老）抽象派

1970 年代，在所有绘画的新概念中，纯几何抽象的传统依然非常地牢固。曼戈尔德（Robert Mangold，生于 1937 年）对正方形（截去一段）和圆（《无题》，1973，图 1256），给我们作了基本的论述。贝尔（生于 1929 年）交替使用极空白画布与造型画布，在造型画布上，他把颜料沿画布的边缘涂抹，如《H·潘杜拉达》(1970)。在更为年轻的几何抽象派艺术家中，似乎有一种系统重复的倾向，结果，一些像阿格尼斯·马丁（生于 1911 年）这样的杰出的老画家，终于进入了他自己应有的境界（《无题第 44 号》，1974，图 1257）。事实上，当比较一下马登（生于 1938 年；《无题》，1971—1972，图 1258）这样的“后抽象主义者”的时候，老一代的几何抽象派艺术家，像多年来追随后蒙德里安传统的波洛托伏斯基（Ilya Bolotowsky，1907 生于俄国）和桑德（1906—1975)，就开始显得极有当代感了（《阿拉帕霍十六》，彩图 280）。

编后

情况的变化实在是剧烈，艺术家和艺术作品的数量竟也如此洋洋大观，要想对现在发生的事情正规地概括一下，或者给它们准确地下个结论，几乎都是不可能的。但是，再也没有什么事情能比研究我们自己当代的艺术，更令人振奋、更有所收益的了。如果搞艺术史存在什么方法论的话，这里的尝试，就算竭尽全力了。

一个特别让人头痛的问题就是对成就的认识，特别是对单个国家和大洲有的成就如何认识。自本世纪中叶以来，随着通讯传播的加速，以及创作活动的扩展，人们对这个问题更是群情激昂，直到 1940 年，才相对地平静下来。巴黎是艺术世界的中心，甚至像意大利的未来主义、德国的表现主义、荷兰的风格派，或者俄国的构成主义这些运动，也无不以巴黎为出发点。但是，自从第二次世界大战以来，美国、日本以及拉丁美洲，都已变成主要力量了。加拿大、澳大利亚、南斯拉夫、波兰以及其它许多国家，已经不再甘当卫星国了。对这瞬息万变形势的认识，本书的最后章节，已根据专题进行了组织，而不是按国家或艺术家来划分。浏览一下目录，这一点就清楚了。

一本在美国写的书，要想对各国的状况一碗水端平地加以评述，不去过多地强调某一个单独国家，这是很困难的。在美国，不但有美国人的形形色色的作品，而且也是来自世界各地的绘画、雕塑的巨大宝库，不可避免地会出现某种偏向。最近在运动、光和光效艺术等方面的趋势，主要是照欧洲发展的情况来谈的，而色场绘画、概念主义、大地作品以及照相现实主义的某些方面，则大部分是以美国的实例来讨论的。必须明确，这种分法是比较独断的，因为这些运动发生在世界各地，即使在个别时期某个特定的国家里特别兴盛也罢。

在美国的色场绘画一节里，以及在后来的某些评论中，根据一定时机在确定发展阶段和创作倾向方面有影响的一些展览会，把最近的

发展作了表述。这些展览会的目录，在世界范围的基础上可以无止境地予以扩充。今天，令人特别感兴趣的就是国际展览对当代艺术的实录和评论。当然，受推崇的是1895年建立的威尼斯双年展，在威望上能与之并驾齐驱的是圣保罗双年展（São Paulo Bienal）和匹兹堡双年展（Pittsburgh Biennial）。从1956年以来的古根海姆博物馆在保持着它的国际褒奖（现在的古根海姆国际展览），还有在巴黎和东京举行的国际展览。德国卡塞尔的“四年实录”（Documenta quadrennial），是一个最有影响最优秀的组织。与威尼斯及圣保罗的大型国际展览不同，它是由一个专业评审组织推举的。1968年的情况调查，将提示出1960年代之末的雕塑与绘画的国际特点。先前的展览实录包括了对早期的现代艺术的历史部分，但这个历史部分已被删去，而同意设置当代美国艺术的专项研究。从欧洲艺术家争得面红耳赤的评审中看，这好像还是非常公允的姿态。许多人在评审中退出或以退出相威胁而表示抗议。虽然1970年代早期的实录，描述了其它一些国家的特色，这种争论说明艺术家们的国家主义，虽然实质是当代艺术的国际性状态。当代艺术和建筑的国际性，可以用来自世界各地的艺术家和建筑师的一览表来加以论证，这些人可能都已包括在本书之中，这张表得填满好多页。

现代艺术的革命，就像我所期望的那样，是一场知觉（Perception）方面的革命。这场革命，首先是某些艺术家们获胜，后来（大多是逐渐地）为艺术的观赏者们所赢得。在1970年代，这些战斗还远没有结束，这场革命经历了一百年之久，也并没有完全取得胜利。为使古代和文艺复兴的理想万世留芳而献身的学院派艺术家和建筑师们，在坚定地反对实验性的艺术家和建筑师，他们依然是非常活跃。事实上，在我们向本世纪末前进的时候，许多青年艺术家在对新思想的继续探索中，显出了学院派传统的各式各样的复兴，那还是很轰动的。我已经提到，建筑领域国际风格的许多转变，已经成为一种现代新古典主义，它们是功能追随形式。也存在一个如何给诸如绘画中的照相写实主义以及突然出现的作为一种主要艺术的摄影阐明其倾向的问题（许多被忽视的摄影师，长期延误了发展）。正像已经指出的那样，目前又出现了所谓现代运动兜了个圈子又回到原地的情况。不仅艺术家的作品是这样，而且批评家的兴趣和艺术史学家的兴趣也是如此。

在我们为这种趋势而长叹之前，我们必须认识到，从十七世纪经过十九世纪，法兰西学院及官方的艺术协会，像其它国家一样，尽管是官僚主义和保守主义，但在那个时代它们毕竟是支持一切艺术的主要力量。政府不仅通过这些学院来鼓励和支持艺术，而且，为艺术定期举行展览的沙龙传统，在这几个世纪几乎是艺术家拿作品公诸于世的唯一渠道。当然，在十九世纪中叶，艺术学院的僵硬、偏执态度，逼得有探索精神的艺术家去寻求另外的结论。为反对巴黎艺术学院标准化的教程，使得像德拉克罗瓦、库尔贝以及后来的莫奈、毕沙罗和塞尚这类的画家，常去瑞士学院（Académie Suisse）。这是一个自由的学院，尽管没有什么课程，但可以提供一个榜样。因此，实验性的艺术家们，为了他们的对抗活动而聚集到了一起。由于他们的交往，彼此的关系变得熟悉并得以加强。

假如说，塞尚或高更或梵·高，是在巴黎美术学院学习过的，而且可以自由出入展览的沙龙，他们会不会画得完全不同，这是值得怀疑的。他们的排它性，无论如何会不可避免地促使他们更加强烈地去探讨他们最初给自己所提出的问题。纵观历史，有很多艺术家是为他自己画画，而不是为一个主顾画画。但是，绝大多数人，总是被纠缠在一种艺术家与主顾之间关系的复杂而具有功利性的模式之中。艺术家是为一种社会需要服务的，也许是为教堂为国家，也许是为了私人赞助者。艺术作品，实

际上是艺术家和主顾之间合作的成果。学院派艺术家就是在竭尽全力去保护这种合作的情况下，破坏了这种合作。十九世纪的先锋艺术家或雕塑家，除了为他自己画画以及去探索形式或主题等问题之外，别的无可选择。艺术家总是要关心这些问题的，但如今这些问题已经独立出来，并以前所未有的更加特别的强度加以考察。这似乎就不可避免地招致从库尔贝、马奈和印象主义者，发展到塞尚或修拉，到毕加索、勃拉克和立体主义者，到蒙德里安和纯抽象。从梵·高、高更、罗丹和象征主义者，回溯到德拉克罗瓦的浪漫主义，出现了表现主义、幻想主义、达达、超现实主义以及它们的支流，这又是一翼。在我们讨论起因和影响的时候，一定不要忘记，看来时机是能造就一些艺术家的，他们在任何历史时期都会成为天才。唯有时代、形势，主要是逆境，才能迫使他们自己去追求个人不寻常的命运。

一个有创造性的建筑师，处在一种比画家和雕塑家更困难的时期，因为建筑要化大量的钱财，甚至今天，建筑师也是在把新构思卖给业主。同时，我们所讲的二十世纪初叶的建筑，由于集中谈的是一些新概念，这可能会给人一种印象，认为那就是占主导地位的情形，其实远非如此。占绝大多数的建筑物，公共的也好，私人的也好，仍然追随学院派的传统，或多或少地带着庸俗的形式。就连在本世纪中叶已经被认可的那些探索性的建筑，也倾向于变成学院派的现代主义套子。在学院主义的训练方面，确实有了某些积极的成果。早在十八世纪，就想在学院里建立一套工艺美术方面的总体教程。从这里，通过英国的工艺美术运动和新艺术运动，到1920年代包豪斯的教程，可以追溯出一条直线。这条线索，对于后来的现代建筑以及工业设计、产品设计和书画印刻设计，效果是很明显的。

当我们要看一看发端于一百余年以前的二十世纪末叶的现代艺术和现代建筑的时候，那就要引起一些涉及到它的继续创新、它的活力、它的现代主义的许多问题。正如本书通篇所经常指出的那样，十九世纪末二十世纪初的先驱者们，打开了许多大的缺口，从而为艺术和建筑继续不断地翻新，造就了几乎全部的词汇。除了在1940年代和1950年代像抽象表现主义这样很少的运动之外，可以说实际上与康定斯基首创的观点关系不大。在建筑上，近来已经有所发展，特别是在工程和新材料领域，已超过了先驱们的努力。说了这一些，并不是要诋毁或者不理会我们当代年轻的艺术家和建筑师的作品。认为欧洲的艺术，从十五世纪开始的文艺复兴运动以来，历经四个世纪之久，竟没有什么创造性，这倒是可能的。基本的语汇是相同的，但没有人能否定得了巴洛克、洛可可甚至新古典主义所玩弄的花样，这一切就构成了超过它的创始人梦想的语汇。

同样，在二十世纪后期，艺术家们也是以同样的方式，在立体主义、抽象、达达主义或超现实主义及其支流的传统之内进行工作的。他们大大地扩展了这些传统的可能性，常常是在某些点上，创造出一种新的词汇，如波普艺术、初级结构、色场绘画、概念主义或大地作品。甚至对回到过去的一些迹象，一种艺术上和建筑上的新学院派，也不需要持悲观的看法。因为，在1970年代，一个艺术家或一个建筑师的工作，要想完全忽略空间、知觉的进程，以及持续了一百多年的概念，那简直是不可能的。今天还有许多新因素，这对未来是至关重要的，特别是各种先锋人物的实验几乎被主顾和大部分公众所普遍接受。当艺术如能让时髦占了主导地位，那大概是很危险的事。但是，从本质上看，给艺术家一个在规模上史无前例的实践的自由天地，这是一件大好事。未来的希望寄托于此。

参考书目提要

Since this is a general book, not intended for the specialist, it was not deemed necessary to list all sources or background material. Books, periodical literature, and museum or gallery catalogues have been pruned to a manageable list. It should be emphasized that as we approach our own day, periodical articles on contemporary arists and current movements become increasingly important.

The bibliography is organized as follows:

Ⅰ. *General*. This is an informal rather than comprehensive list of books on literature, aesthetics philosophy, and cultural history-essays and interviews-as well as surveys of modern art which I have found useful as background material.

Ⅱ. *Dictionaries and Encyclopedias*

Ⅲ. *Architecture, Engineering, and Design*

Ⅳ. *Painting and Sculpture*

A. Movements (chronologically, by category; alphabetically, within each category)

B. Countries

Ⅴ. *Artists and Architects*

With the exception noted, the arrangement is alphabetical.

ABBREVIATIONS

P. General works available in Paperback

E. C. Exhibition Catalogue

B. Contains important bibilography. In addition, most of the listed museum exhibition catalogues have extensive bibliographies.

MOMA. Museum of Modern Art, New York.

SRGM. Solomon R Guggenheim Museum, New York

WMAA. Whiteney Museum of American Art, New York

d. m. a. Documents of Modern Art, ed. by Robert Motherwell.

Works cited here are in English, except for important sources, catalogues, and documents that are as yet untranslated.

1. GENERAL

ARNHEIM, R. *Art and Visual Perception*. Exp. and rev. ed. Berkeley-Los Angeles, 1974. P.

ASHTON, D. *The Unknown Shore*. New York, 1962.

BALAKIAN, A. *The symbolist Movement*. New York, 1967. P.

BARNES, A. *The Art in Painting*. 3rd ed., rev. New York, 1937.

BARNES, H. E. *An Intellectual and Cultural History of the Western World*. 3 vols. New York, 1965 P.

BAUDELAIRE, C. *The Mirror of Art*. London, 1955.

——. *Painter of Modern Life and Other Writings on Art*. London, 1964.

——. *Art in Paris, 1845—1862*. London, 1965.

BESSET, M. *Art of the Twentieth Century*. New York, 1976.

BLANSHARD, F. B. *Retreat from Likeness in the Theory of Painting*. 2nd ed., rev. and enl. New York, 1949.

BOIME, A. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. London-New York, 1971. B.

BOWNESS, A. *Modern European Art*. New York, 1972. B.

CLARK, K. *Ruskin Today*. Harmondsworth, 1964. P.

COLLINGWOOD, R. G. *The Principles of Art* New York, 1958. P.

——. *Essays in the philosophy of Art*. Bloomington, Ind., 1964. P.

CONE, M. *The Roots & Routes of Art in the 20th Century*. New York, 1975.

COPLESTON, F. *A History of Philosophy*. 7 vols. New York, 1946-63. P.

——. *Contemporary Philosophy*. New York, 1963.

DEGEORGE, R. T. and DEGEORGE, F. M., eds. *The Structuralists: From Marx to Lévi-Strauss*: Garden City, N. Y. 1972. P.

ELLMANN, R. and FEIDELSON, C. eds *The Modern Tradition, Backgrounds of Modern Literatrue*. New York, 1965.

EVANS, M, ed. *The Painter's Object*. London, 1937.

FIEDLER, C. *On Judging Works of Visual Art*. Berkeley-Los Angeles, 1949.

FOCILLON, H. *The Life of Forms in Art*. New York, 1958. P.

FRY, R. *Vision and Design*. Harmondsworth, 1961. P.

——. *Last Lectures*. Boston, 1962, P.

GILSON, E. *Painting and Reality*, New York, 1957. P.

GOETHE, J. W. von. *Theory of Colours*. London, 1940.

GOLDWATER, R. *Primitivism in Modern Art* New York, 1967. P.

——and TREVES, M. *Artists on Art*. New York, 1945.

GREENBERG, C. *Art and Culture*, Boston, 1961.

HALL, J. B. and ULANOV, B., eds *Modern Culture and the Arts*, New York, 1967.

HARTT, F. *Art: A History of painting, Sculpture, Architecture*, New York, 1976. P.

HAUSER, A. *The Social History of Art*. 4 vols. New York, 1957. P.

HERBERT, E. W. *The Artist and Social Reform. France and Belgium*, 1885-1898. New Haven, Conn. 1961.

HERBERT, R. L. ed. *The Art Criticism of John Ruskin*. New York, 1964. P.
——. ed. *Modern Artists on Art*. Englewood Cliffs, N. J. 1964. P.
HILDEBRAND, A. VON. *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. New York, 1907.
HOLT, E. G., ed. *A Documentary History of Art*. 2 vols, New York, 1957-58. P.
——. ed *From the Classicists to the Impressionists: Art and Architecture in the Nineteenth Century*. Vol. 3. Readings. New York, 1966. P.
JANSON, H. W. *History of Art*. New York, 2nd ed 1976.
KAPLAN, A. *The New World of Philosophy*. New York, 1961. P.
KEPES, G. *The New Landscape in Art and science*. Chicago, 1956.
——. *Education of Vision*. New York, 1965.
——. *The Nature and Art of Motion*. New York, 1965.
——. *Structure in Art and in Science*. New York, 1965.
——. *The Man-Made Object*. New York, 1966.
——. *Module, Proportion, Symmetry, Rhythm*. New York, 1966.
——. *Sign, Image, Symbol*. New York, 1966.
KOZLOFF, M. *Renderings: Critial Essays on a Century of Modern Art*. New York, 1968. P.
KRAMER, H. *The Age of the Avant-Garde*. New York, 1976.
KUH, K. *The Artist's Voice*. Interviews. New York, 1962.
LANGER, S. *Philosophy in a New Key*. New York-Toronto, 1951. P.
——. *Feeling and Form*. New York, 1956.
——. *Reflections on Art*. New York, 1961. P.
LEMAITRE, G. *From Cubism to Surrealism in French Literature*. Cambridge, Mass, 1947.
LIBERMAN, A. *The Artist in His Studio*. New York, 1960.
MOTHERWELL, R. gen. ed *The Documents of Twentieth-Century Art*. A. series of 16 books, New York.
NEWHALL, B. *The History of Photography*. New York, 1964.
PALMER, R. R. and COLTON, J. *A. History of the Modern World*. New York, 1965.
PEVSNER, N. *Academies of Art, Past and Present*. London, 1940.
PHILIPSON, M. ed. *Aesthetics Today*. Cleveland-New York, 1961.
PRGGIOLI, R. *The Theory of the Avant-Garde*. Translated by G. Fitzgerald. Cambridge, Mass, 1968. New York, 1971. P.
POLLACK, P. *The Picture History of Photography*. New York, 1958.
READ, H. *The Philosophy of Modern Art*. London, 1952. P.
——. *Art Now*. Rev. ed. New York, 1960.
RODMAN, S. *Conversations with Artists*. New York, 1957. P.
ROSENBERG, H. *The Tradition of the New*. New York, 1959. P.
ROSENBLUM, R. *Modern Painting & the Northern Romantic Tradition: Freidrich to Rothko*. New York, 1975.
RUSSELL, B. *A History of Western Philosophy*. New York, 1945. P.
RUTTER, F. *Evolution in Modern Art*. London, 1926.
SCHUG, A. *Art of the Twentieth Century*. New York, 1969. B.
SYPHER, W. *Rococo to Cubism in Art and Literature*. New York, 1960. P.
VALERY, P. *Aesthetics*. *Vol.* 13 *of Collected Works*, New York, 1964.
——. *Selected Writings*. New York, 1964.
VENTURI, L. *History of Art Criticism*. New York, 1964. P.
VOGT, A. M. *Art of the Nineteenth Century* New York, 1973.
WILLIAMS, N. *Chronology of the Modern World*. 1763 *to the Present Time*. New York, 1967.
WORRINGER, W. *Abstraction and Empathy*. Cleveland-New York, 1967. P.
"The Academy." *Art News Annual*, vol. XXXIII, 1967.

I. DICTIONARIES AND ENCYCLOPEDIAS

BENEZIT, E. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. 10 vols. Paris, 1976.
CUMMINGS, P. *Dictionary of Contemporary American Artists*. 3rd ed. New York, 1976.
EDOUARD-JOSEPH, R. *Dictionnaire biographique des artistes contemporains*. 1910-1930. 3 vols. Paris, 1930-36 and suppl, 1936.
FLEMING, J., HONOUR, H. and PEVSNER, N. *The Penguin Dictionary of Architecture*. Baltimore, 1966. P.
HATJE, G., ed. *Encyclopedia of Modern Architecture*. New York, 1964.
HUYGHE, R., ed. *Larousse Encyclopedia of Modern Art from* 1800 *to the Present Day*. London, 1965.
LAKE, C. and MAILLARD, R., eds. *Dictionary of Modern Painting*. 2nd ed. New York, 1964.
MAILLARD, R., ed. *New Dictionary of Modern Sculpture*. New York, 1970.
SEUPHOR, M. *Dictionary of Absract Painting, Preceded by a History of Abstract Painting*. New York, 1958.
THIEME, U. and BECKER, F., eds. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*.

37 vols. Leipzig, 1907-50.

VOLLMER, H. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des xx. Jahrhunderts.* 5 vols. and suppl. Leipzig, 1953-62.

The Britannica Encyclopedia of American Art. Chicago, 1973. B.

Encyclopedia of World Art. 15 vols. New York, 1959-68.

Phaidon Dictionary of Twentieth-Century Art. London-New York, 1973.

I. ARCHITECTURE, ENGINEERING, AND DESIGN

ANDREWS, W. *Architecture, Ambition and Americans.* New York, 1955.

BACON, E. N. *Guide to Modern Architecture.* Princeton, N. J. 1963.

——. *Design of Cities.* New York, 1967.

BANHAM, R. *Theory and Design in the First Machine Age.* London, 1960.

——. *The New Brutalism.* New York, 1966.

Bauhausbücher, 14vols. Munich, 1925-26.

BEHRENDT, W. C. *Modern Building.* New York, 1937.

BERNIER, G. and R., eds. *The Best in 20th Century Architecture.* New York, 1965.

BESSET, M. *New French Architecture.* New York, 1967.

BILL, M. *Form: A Balance Sheet of MidTwentieth Century Trends in Design.* Basel, 1952.

BLAKE, P. *The Master Builders.* New York, 1960.

CANTACUZINO, S. *Great Modern Architecture.* New York, 1966.

CONDIT, C. *The Rise of the Skyscraper.* Chicago, 1952.

CONRADS, U. and SPERLICH, H. G. *The Architecture of Fantasy.* New York, 1962.

DREXLER, A. *The Architecture of Japan.* New York, MOMA, 1955, E. C.

——and, DANIEL, G. *Introduction to Twentieth-Century Design.* New York, MOMA, 1959, E. C.

ELDRECOE, H. W. ed. *Taming Megalopolis.* 2 vols, New York, 1967. P.

FLETCHER, B. *A History of Architecture on the Comparative Method.* London, 1963.

GVLARDI, A. *New Italian Architecture.* New York, 1967.

GIEDION, S. *Mechanization Takes Command.* New York, 1948.

——. *A Decade of Contemporary Architecture.* 2nd ed New York, 1954.

——. *Space, Time, and Architecture.* 4th ed., enl. Cambridge, Mass., 1963.

HAMILTON, G. H. *The Art and Architecture of Russia.* Harmondsworth, 1954.

HAMLIN, T. F. *Forms and Functions of Twentieth Century Architecture.* 4 vols. New York, 1952.

HATJE, G. HOFFMANN, H. and KASPAR, K. *York.* 1956.

HEYER, P. *Architects on Architecture.* New York, 1966.

HILBERSEIMER, L. *The Nature of Cities.* Chicago, 1955.

HITCHCOCK, H. R. *Latin American Architecture Since 1945.* New York, MOMA, 1955. E. C.

——. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries.* Rev. ed. Baltimore, 1971. P. B.

——and DREXLER, A. *Built in USA., Post-War Architecture.* New York, MOMA, 1952 E. C.

——and JOHNSON, p. *The International Style.* New York, 1966.

HOFMANN, W. and KULTURMANN, U. *Modern Architecture in Color.* New York, 1971.

HULTEN, B. *Building Modern Sweden.* Harmondsworth, 1951.

JENCKS, C. *Modern Movements in Architecture.* New York, 1973. P.

JENSEN, R. *High Density Living.* New York, 1966.

JOEDICKE, J. *A History of Modern Architecture.* New York, 1959.

JURGEN, J. *Architecture, Since, 1945.* New York, 1969.

KASPAR, K. *New German Architecture.* New York, 1956.

KULTERMANN, U. *New Architecture in the World.* New York, 1965.

LAVEDAN, P. *Histoire de lurbanisme,* Vol. 3. Paris, 1952.

MADSEN, S. T. *Sources, of Art Nouveau* New York, 1956.

MARSCHALL, W. *Contemporary Architecture in Germany.* New York, 1962.

MEEKS, C. L. V. *The Railroad Station.* New Haven, Conn. 1956.

MILLON, H. A., ed. *Key Monuments of the History of Architecture.* New York, 1965.

MOCK, E. B. *Built in U. S. A.* 1932-1944. New York, MOMA, 1944, E. C.

MUMFORD, L. *The Culture of Cities,* New York, 1938.

——. *The Brown Decades.* Rev. ed New York, 1955.

——. *Sticks and Stones.* Rev. ed. New York, 1955.

——. *Technics and Civilization.* New York, 1963.

——. *Roots of Contemporary American Architecture.* New York, 1952. P.

PETER, J. *Masters of Modern Achitecture.* New York, 1958.

PEVSNER, N. *Pioneers of Modern Design.* Baltimore, 1965. P.

READ, H. *Art and Industry,* Bloomington, Ind. 1961, P.

RICHARDS, J. M. *Modern Architecture.* Baltimore, 1963. P.

RUDOFSKY, B. *Architecture Without Architects,* New York, MOMA, 1964. E. C.

SCHUYLER, M. *American Architecture and Other Writings*. New York, 1964. P.
SCULLY, V. *Modern Architecture*. Rev. ed. New York, 1974. P.
——. *The Shingle Style*. New Haven Conn. 1955.
SHARP, D. *Modern Architecture and Expressionism*, New York, 1967.
——. ed. *A Visual History of Twentieth Century Architecture*. Greenwich, Conn. 1972.
SIEGEL, A., ed. *Chicago's Famous Buildings*, Chicago. 1965. P.
SILVER, N. *Lost New York*. New York, 1967.
SMITH, G. E. K. *Sweden Builds*, London. 1950. P.
——. *Switzerland Builds*. London, 1950. P.
——. *Italy Builds*. New York, 1955. P.
——. *The New Architecture of Europe*. Cleveland-New York, 1961. P.
TUNNARD, C. *City of Man*. New York. 1953.
——. *American Skyline*. Boston, 1955.
——and PUSHKAREV, B. *Man-made America: Chaos or Control?* New Haven, Conn. 1963.
WINGLER, H. M., *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. Translated by W. Jabs and B. Gilbert. Cambridge, Mass-London, 1969. B.
ZEVI, B. *Towards an Organic Architecture*. London, 1950.
——. *Storia dell' Architettura Moderna* 3rd ed. rev. Turin, 1955.
Architecture, Forms, Functions. Lausanne. Annual since 1955.
-Denmark. "*Architectural Review*. vol. clv, 1948, Special issue on Danish architecture.
The New City: Architecture and Urban Renewal. New York, MOMA, 1967. E. C.
10 *Italian Architects*. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1967. E. C.
Twentieth-Century Engineering. New York, MOMA, 1964. E. C.
"USA Architecture." Ivrea, Italy, Zodiac, no 17, 1967.

IV. PAINTING AND SCULPTURE

A. MOVEMENTS

1. *Nineteenth-and Twentieth-Century Painting and Sculpture*

ARNASON, H. H. *Modern Sculpture from the Joseph H. Hirshhorn Collection*. New York, SRGM, 1962. E. C. B.
BARR, A. H. JR. ed. *Masters of Modern Art*. New York, 1954. Survey of the collections in The Museum of Modern Art, New York.
BELL, C. *Since Cézanne*. New York, 1922.
CANADAY, J. *Mainstreams of Modern Art*. New York, 1959.
DENIS, M. *Theories*, 1890-1910, 4th ed. Paris. 1920.
DORIVAL, B. *Twentieth Century Painters*. 2 vols New York, 1958.
DREIER, K. and others. *Collection of the Societe Anonyme*. Yale University Art Gallery, New Haven, Conn., 1950.
ELSEN, A. E. *Origins of Modern Sculpture: Pioneers and premises*. New York, 1974.
GIEDION-WELCKER, C. *Contemporary Sculpture: An Evolution in Volume and Space*. Rev. and enl. ed New York. 1961. B.
HAFTMANN, W. *Painting in the Twentieth Century*, 2 vols New York, 1965. P.
HAMILTON, G. H. *19th and 20th Century Art*. New York-Englewood Cliffs, N. J., 1970. B.
——. *Painting and Sculpture in Europe*, 1880 *to* 1940 Baltimore, 1967. B.
HOFMANN, W. *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt-am-Main, 1958.
——. *The Earthly Paradise: Art in the Nineteenth Century*. New York, 1961.
LIEBERMAN, W. S., ed *Modern Masters: Manet to Matisse*. New York, MOMA. 1975. E. C.
MCCURDY, C. *Modern Art, a Pictorial Anthology*. New York, 1958. B.
NOVOTNY, F. *Painting and Sculpture in Europe*: 1780-1880. Baltimore. 1960. B.
OZENFANT, A. *Foundations of Modern Art*. New ed. New York, 1952. P.
RAYNAL, M. and others. *History of Modern Painting*. 3vols. Geneva, 1949-50.
——. *Modern Painting*. New rev. ed. New York, 1960.
READ, H. *The Art of Sculpture*. New York London, 1956.
——. *A Concise History of Modern Painting*. 3rd ed., enl New York, 1957. P.
——. *A Concise History of Modern Sculpture*. New York-Washington, D. C., 1964. P.
RITCHIE, A. C. *Sculpture of the Twentieth Century*. New York, MOMA, 1952. E. C.
SELZ, J. *Modern Sculpture. Origins and Evolution*. New York, 1963.
SEUPHOR, M. *The Sculpture of This Century*. New York, 1960.
TRIER, E. *Form and Space (Sculpture of the Twentieth Century)*. Rev. ed. New York. 1968.
TUCKER, W. *Early Modern Sculpture*. New York. 1974.
VALERY, P. *Degas, Manet, Morisot*, Vol. 12 of *Collected Works*. New York, 1964.
VENTURI, L. *Modern Painters*. 2 vols. New York. 1947-50.
——. *Four Steps Toward Modern Art*. New York, 1956.
WRIGHT, W. H. *Modern Painting: Its Ten-*

dency and Meaning. New York-London, 1915.

The Hirshhorn Museum & Sculpture Garden: Smithsonian Institution. Introduction by A. Lerner, ed. Essays by L. Nochlin and others. New York, 1974. Cat. coll. Hirshhorn Museum.

Twentieth Century Moumental Sculpture. New York, Marlborough Gallery, 1974. E. C.

2. Impressionism, Post-Impressionism, and Neo-Impressionism

DURET, T. *Histoire des peintres impressionnistes*. Paris, 1906.

HERBERT, R. L. *Neo-Impressionism*. New York, SRGM, 1968. E. C.

REWALD, J. *The History of Impressionism*. 4th ed., rev. New York, 1973. B.

——. *Post-Impressionism from Van Gogh to Gauguin*. 2nd ed. New York, 1962. B.

SIGNAC, P. *D'Eugène Delacroix au néoimpressionnisme*. Paris, 1899.

VENTURI, L. *Les Archives de limperssionnisme (Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres. Memoires de Paul Durand-Ruel. Documents)*. 2 vols. Paris New York, 1939.

——. *Impressionists and Symbolists*. New York, 1950.

3. Art Noureau and The Nabis

AMAYA, M. *Art Nouveau*. London, 1966.

CASSOU, J. LANGUI, E. and PEVSNER, N. *Gateway to the Twentieth Century*. New York, 1962.

CHASSE, C. *Les Nabis et leurs temps*. Lausanne-Paris, 1960.

HUMBERT, A. *Les Nabis et leur epoque*. 1888—1900 Geneva, 1954.

MADSEN, S. T. *Sources of Art Nouveau*. New York, 1956.

PEVSNER, N. *Art Nouveau in Britain*. London. The Arts Council, 1965. E. C.

RHEIMS, M. *L'Objet 1900*. Paris, 1964.

——. *The Flowering of Art Nouveau*. New York, 1966.

SCHMUTZLER, R. *Art Nouveau*. New York, 1964.

SELZ, P. and CONSTANTINE, M. eds. *Art Nouveau. Art and Design at the Turn of the Century*. New York, MOMA, 1959. E. C.

Bonnard, Vuillard, et les nabis. 1888-1903. Paris, Musée National d'Art Moderne, 1955. E. C.

The Nabis and Their Circle. Minneapolis Institute of Arts, 1962. E. C.

4. Fauvism

APOLLONIO, U. *Fauves and Cubists*. New York, 1959.

CRESPELLE, J. P. *The Fauves*. Greenwich, Conn, 1962.

DUTHUIT, G. *The Fauvist Painters*. New York, d. m. a., 1950.

ELDERFIELD, J. *The "Wild Beasts": Fauvism and Its Affinities*. New York, MOMA, 1976, E. C.

LEYMARIE, J. *Fauvism, Biographical and Critical Study*, Paris, 1959.

REWALD, J. *Les Fauves*. New York, MOMA, 1952. E. C.

Le Fauvisme francais et les débuts de l'expressionnisme allemand. Paris, Musée National d'Art Moderne, 1966. E. C.

5. Cubism

APOLLINAIRE, G. *Les Peintres cubistes; méditations esthétiques*, Paris, 1913.

——. *The Cubist Painters*, Eng. ed. New York, 1949.

ARNASON, H. H. *The Classic Tradition in Contemporary Art*. Minneapolis, Walker Art Center, 1953.

BARR, A. H. JR. *Cubism and Abstract Art*. New York, MOMA, 1936. E. C.

COOPER, D. *The Cubist Epoch* London, Los Angeles County Museum of Art and The Metropolitan Museum of Art, 1970. E. C.

EDDY, A. J. *Cubists and Post-Impressionists*, Chicago, 1919.

FRY, E. *Cubism*. New York, 1966. B. P.

GLEIZES, A. and METZINGER, J. *Du Cubisme*. Paris, 1912.

——. *Cubism*. Eng. ed. London, 1913.

GOLDING, J. *Cubism, A History and an Analysis*, 1907-1914, 2nd ed. London, 1968.

GRAY, C. *Cubist Aesthetic Theories*. Baltimore, 1953.

HABASQUE, G. *Cubism Biographical and Critical Study*, Paris-N w York, 1959.

JANIS, H. and BLESH, R. *Collage*. Philadephia-New York, 1962.

KAHNWEILER, D. H. *The Rise of Cubism*. New York, d. m. a., 1949.

KOZLOFF, M. *Cubism/Futurism*. New York 1973.

ROSENBLUM, R. *Cubism and Twentieth Century Art*. New York, 1961. B. P.

6. German Expressionism

KUHN, C. L. *German Expressionism and Abstract Art. The Harvard Collections*. Cambridge, Mass., 1957.

MYERS, B. S. *The German Expressionists. A Generation in Revolt*. New York, 1957. B. P.

PFISTER, O. *Expressionismin Art: Its Psychological and Biological Basis*. London, 1922.

SAMUEL, R. and THOMAS, R. H. *Expressionism in German Life, Literature, and the Theatre (1910-1924)*. Cambridge, 1939.

SELZ, P. *German Espressionist Painting*. Berkeley, Calif., 1957. B.

ZIGROSSER, C. *The Expressionists. A Survey of Their Graphic Art*. New York, 1957.

Le Fauvisme francais et les décuts de l'expressionnisme allemand. Paris, Musée

National d'Art Moderne. 1966. E. C.

Painters of the Brücke. London. The Tate Gallery. 1964. E. C.

7. Futurism

BRUNI. C. and DRUDI. GAMBILLO. M., eds. *After Boccioni, Futurist Paintions and Documents from* 1915 *to* 1919. Rome. 1961.

CARRIERI., R. *Futurism*, Milan. 1963.

DRUDI GAMBILLO. M. and FIORI. T., eds. *Archivi del Futurismo*. 2 vols. Rome. 1958—62.

MARINETTI. F. T. *Das Manifest des Futurismus*. Berlin 1912 E. C. 2nd ed. Herworth Walden. ed.

SANT'ELIA. A. "Manifesto of Futurist Architecture." *Architectural Review*, vol. CXXVI. 1959.

TAYLOR. J. C. *Futurism*. New York. MOMA. 1961. E. C.

8. Abstraction-Constructivism

BARR. A. H. JR. *Cubism and Abstract Art*. New York. MOMA. 1936. E. C.

BIEDERMAN. C. *Art as the Evolution of Visual Knowledge*. Red Wing. Minn., 1948.

RICKEY. G. *Constructivism, Origins and Evolution*. New York. 1967. B.

SEUPHOR. M. *Construction and Geometry in painting: From Malevitch to "Tomorrow."* New York. Galerie Chalette. 1960. E. C.

——. *Abstract Painting*. New York. 1961.

9. DeStijl

JAFFE. H. L. C. *De Stijl*, 1917-1931. *The Dutch Contribution to Modern Art*. Amsterdam. 1956.

HAMMACHER. A. M. *Mondrian, De Stijl, and Their Impact*. New York. Marlborough-Gerson Gallery, Inc., 1964. E. C.

De Stijl. New York. MOMA. 1961. E. C.

10. Bauhaus

BAYER. H. GROPIUS. W., and GROPIUS. I*Bauhaus*, 1919—1928. 3rd ed. Boston. 1959. Based on exhibition New York. MOMA. 1938.

GROHMANN. W. *Painters of the Bauhaus*. London. Marlborough Fine Art Ltd., 1962. E. C.

PORTNER. P. *Experiment Theater. Chronikund Dokumente*. Zurich. 1960.

Bauhausbücher, 14vols. Munich. 1925-26.

11. Dada and Surrealism

ARNASON. H. H., *Reality and Fantasy* 1900-1954. Minneapolis. Walker Art Center. 1954.

BATTCOCK. G., ed. *The New Art*. New York. 1966. P.

——. ed. *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York. 1968. P.

BAUR. J. I. H. *The New Decade*: 35 *American painters and Sculptors*. New York. WMAA. 1955. E. C.

BARR. A. H. JR. ed. *Fantastic Art Dada, Surrealism*, 2nd rev. ed. New York. MOMA. 1937. E. C. With essays by G. Hugnet.

BRETON. A *Le Surréalisme et la peinture*. New York. 1945. Updated by his *Le Surréalisme en* 1947. Paris. GalerieMaeght. 1947. E. C.

——. *Les Manifestes du surréalisme*. Rev. ed Paris. 1955.

FOWLIE. W. *Age of Surrealism*, Bloomington. Ind. 1960.

GASCOYNE. D. *A Short History of Surrealism*. London. 1935.

JEAN. M. *The History of Surrealist Painting*. New York. 1960.

LEVY. J. *Surrealism*. New York. 1936.

LIPPARD. L. R., ed. *Surrealists on Art* Englewood Cliffs. NJ., 1970. P.

MOTHERWELL. R. *The Dada Painters and poets: An Anthology*. New York. d. m. a. 1951.

NADEAU. M *The History of Surrealism*. New York. 1965.

RAYMOND. M. *From Baudelaire to Surrealism*. New York. d. m. a., 1950.

READ. H. *Surrealism*, London. 1936.

RICHTER. H. *Dada, Art and Anti-Art*, New York. 1965. P.

RUBIN. W. S. *Dada Surrealism, and Their Heritage*. New York. MOMA. 1968. E. C.

WALDBERG. P. *Surrealism*. New York. 1965. P.

Dada 1966-67. Zürich Kunsthaus. and Paris. Musée National d'Art Moderne. 1966-67. E. C.

12. Art Since Mid-Century

ALLOWAY. L. *Guggenheim International Awards, 1964*. New York. SRGM. 1963. E. C.

——*Systemic Painting*. New York. SRGM. 1966. E. C.

ALVARD. J. and GINDERTAEL. R. V. "Témoignages pour l'art abstrait." Paris. *Art d'Aujourd'hui*. 1952. Supplemented by Témoignages pour la sculpture abstraite by P. Gueguen. 1956.

AMAYA. M. *Pop Art .... and After*. New York. 1965.

ARNASON. H. H. *Abstract Expressionists and Imagists*. New York. SRGM. 1961. E. C.

ASHTON. D. *The New York School: A Cultural Reckoning*; New York. 1973. P.

BARRETT. C. *Op Art*, New York. 1970. B.

BRION. M. and others. *Art Sinec* 1945. New York. 1958.

CALAS. N. and VALAS. E. *Icons and Images of the Sixties*. New York. 1971. P.

FRIEDMAN. M. and VAN DER MARCK. J.

Eight Sculptors: The Ambiguous Image. Minneapolis, Walker Art Center, 1966. E. C.

FRY, E. F. *Sculpture from Twenty Nations.* New York, SRGM, 1967. E. C.

GELDZAHLER, H. *New York Painting and Sculpture: 1940-1970.* New York, The Metropolitan Museum of Art, 1969. E. C.

GILSON, E. *Painting and Reality.* New York, 1957. P.

GREENBERG, C. *Post-Painterly Abstraction.* Los Angeles, Los Angeles County-Museum of Art, 1964. E. C.

HESS, T. *Abstract Painting. Background and American Phase.* New York, 1951.

HULTEN, K. G. P. *The Machine: As Seen at the End of the Mechanical Age.* New York, MOMA, 1968. E. C.

HUNTER, S. and others. *New Art Around the World (Painting and Sculpture).* New York, 1966.

KAPROW, A. *Assemblage, Environments, & Happenings.* New York, 1966.

LEYMARIE, J. *Art Since Mid-Century: The New Internationalism.* 2 Vols. Green-Wich, Conn., 1971.

LIPPARD, L. R. *Pop Art.* New York, 1966.

MELLOW, J. R., ed. *New York: The Art World.* New York, 1964 (Arts Yearbook 7).

MULAS, U. and SOLOMON, A. R. *New York: The New Art Scene.* New York, 1967.

NORDLAND, G. *Fourteen Abstract Painters.* Los Angeles, Frederick S. Wight Gallery, University of California, 1975. E. C.

PELLEGRINI, A. *New Tendencies in Art.* New York, 1966.

PONENTE, N. *Modern Painting: Contemporary Trends.* New York-Lausanne, 1960.

POPPER, F. *Origins and Development of Kinetic Art.* Translated by S. Bann. Greenwich, Conn., 1968.

RITCHIE, A. C. *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors.* New York, MOMA, 1955. E. C.

RUSSELL, J. and GABLIK, S. *Pop Art Redefined.* New York, 1969. P.

SEITZ, W. C. *The Art of Assemblage.* New York MOMA, 1961. E. C.

——. ed. *Contemporary Sculpture.* New York, 1965 (Arts Yearbook 8).

——. *The Responsive Eye.* New York, MOMA, 1965. E. C.

SELZ, P. *New Images of Man.* New York, MOMA, 1959. E. C.

SWEENEY, J. J. *Younger American Painters: A Selection.* New York, SRGM, 1954. E. C.

——. *Younger European Painters: A Selection.* New York SRGM, 1954. E. C.

TUCHMAN, M., de. *New York School, The First Generation. Paintings of the 1940s and 1950s.* Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1965. E. C. With statements by the artists and critics.

——. ed. *American Sculpture of the Sixties.* Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1967. E. C.

Hard-Edge. Paris, Galerie Denise René, 1964. E. C.

Painting and Sculpture of a Decade (54—64). London, The Tate Gallery, 1964. E. C.

Sculpture: A Generation of Innovation. Art Institute of Chicago, 1967. E. C.

Bienal de São Paulo do Museu de Arte Moderna de são Paulo, from 1951.

La Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, from 1895.

Documenta Kassel, Germany, from 1955.

Guggenheim International Awards (later, Guggenheim International Exhibition), from 1956.

International Art Exhibition of Japan, Tokyo Metropolitan Art Museum, annual 1932-35, biennial from 1935.

Pittsburgh International Exhibition of Painting and Sculpture, from 1929.

13. Art of the 1960s and 1970s

BATTCOCK, G., ed. *Super Realism: A Critical Anthology.* New York, 1975. P.

BURNHAM, J. *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century.* New York, n. d.

CHASE, L. *Hyperrealism.* New York, 1975. Introduction by S. Dali. P.

FRIEDMAN, M. *Works for New Spaces.* Minneapolis, Walker Art Center, 1971. E. C.

GOTTLIEB, C. *Beyond Modern Art.* New York, 1976. P., B.

HENRI, A. *Total Art: Environments, Happenings, and performance.* New York-Washington, D. C., 1974.

KOZLOFF, M. "9 in a Warehouse." *Artforum*, vol. vII, no 6, February 1969, pp. 38—42.

KULTURMANN, U. *Art and Life.* Translated by J. W. Gabriel, New York, 1971.

LLNVILLE, K. "Sonsbeek: Speculations, Impressions." *Artforum*, vol. x, no. 2, October 1971, pp. 54-61.

LIPPARD, L. R., ed. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972.* New York-Washington, D. C., 1975. P.

MALLARY, R. "Computer Sculpture: Six Levels of Cybernetics." *Artforum*, vol. vII, no. 9, May 1969, pp. 29-35.

MEYER, U. *Conceptual Art.* New York, 1972 P.

MONTE, J. K. *22 Realists.* New York, WMAA, 1970. E. C.

MULLER, G. and GORGONI, G. *The New Avant-Garde: Issues for the Art of the Seventies.* New York-London, 1972. P.

NEUBERT, G. W. *Public Sculpture/Urban Environment*. Oakland, Calif., The Oakland Museum: 1974. E.C.
REICHARDT, J. *The Computer in Art*. New York-London, 1971. P.
ROSE, BERNICE. *Drawing Now*. New York, MOMA. 1976. E.C.
ROSENBERG, H. *Artworks and packages*. New York, 1969. P.
——. *The De-Definition of Art: Action Art to Pop to Earthworks*. New York, 1972. P.
TILLIM, S. "Earthworks and the New Picturesque." *Artforum*, vol. VII, no. 4, December 1968, pp. 42-45.
TUCKER, M. and MONTE, J. *Anti-Illusion: Procedures/Materials*. New York, WMAA, 1969. E.C.
WOODS, G., THOMPSON, P., and WILLIAMS, J., eds. *Art Without Boundaries*. New York-Washington, D. C., 1974.
Castelli-Sonnabend Videotapes and Films. New York, vol. 1, no. 1, November 1974-current.
Fifth International Art Fair. Basel, 1974. E.C.
"Processs and Imagination." *Design Quarterly*, nos. 74-75, part 2, 1969. Introduction by C. Finch.
Projekt' 74: Kunst bleibt Kunst: Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre. Cologne, Kunsthalle, 1974. E.C.
Monumenta: A Biennial Exhitibion of Outdoor Sculpture. Newport, R. I., from 1974.
'73-'74: An Annual of New Art and Artists. Introduction by S. Hunter. New York, 1975.

B. COUNTRIES

1. Austria

SOTRIFFER, K. *Modern Austrian Art*. New York, 1965.

2. France

DAULTE, F. *Le Dessin francais de Manet à Cézanne*. Lausanne, 1954.
DORIVAL, B. *The School of Paris in the Musée D'Art Moderne*. New York, 1962.
FOCILLON, H. *La Peinture au XIXe siècle. Le Retour à l'antique. Le Romantisme (Manuels d'histoire de l'art)*. Paris, 1927.
——. *La Peinture aux XIXe et XXe siècles, Du Réalisme à nos jours. (Manuels d'histoire de l'art)*. Paris, 1928.
FONTAINAS, A. and VAUXCELLES, L. *Histoire générale de l'art francais de la Révolution à nos jours*. Paris, 1922.
FOSCA, F. *La Peinture francaise au XIXe siècle*. Paris, 1956.
FRANCASTEL, P. *La Peinture francaise du classicisme au cubisme*. Paris, 1955.
FRIEDLAENDER, W. *David to Delacroix*. Cambridge, Mass., 1952.
GAUSS, C. E. *The Aesthetic Theories of French Artists, 1855 to the Present*. Baltimore, 1949.
GORDON, J. *Modern French Painters*. London, 1923.
HUNTER, S. *Modern French Painting, 1855-1956*. New York, 1956. P.
HUYGHE, R. *French Painting. The Contemporaries*. New York, 1939.
MARCHIORI, C. *Modern French Sculpture*. New York, 1963.
RAOGER-MARX, C. *La Gravure originale en France de Manet à nos jours* Paris, 1939.
SAN LAZZARO, G. DI. *Painting in France, 1895-1949*. New York, 1949.
SLOANE, J. C. *French Painting Between the Past and the Present*. Princeton, N. J., 1951.
WILENSKI, R. H. *Modern French Painters*. London, 1954.
School of Paris, 1959, The Internationals. Minneapolis, Walker Art Center, 1959.

3. Germany

LEHMANN-HAUPT, H. *Art Under a Dictatorship*. New York, 1954.
RITCHIE, A. C., ed. *German Art of the Twentieth Century*. New York, MOMA, 1957. E.C.
ROTHEL, H. K. *Modern German Painting*. New York, 1957.
THOENE, PETER [pseud. J. *Modern German Art*. London, 1938. With an introduc-tion by H. Read. P.

4. Great Britain

HAMMACHER, A. M. *Modern English Sculpture*. New York, 1966.
RITCHIE, A. C. *Masters of British Painting, 1800-1950*. New York, MOMA, 1956. E.C.
ROBERTSON, B. RUSSELL, J., and THE EARL OF SNOWDEN. *Private View: The Lively World of British Art*. London, 1965.
ROTHENSTEIN, J. *Modern English Painters*. 2 vols. London, 1952-56.
——. *British Art Since 1900, An Anthology*. London, 1962.
RUSSELL, J. *From Sickert to 1948. The Achievement of the Contemporary Art Society*. London, 1948.
The English Eye. New York, Marlborough-Gerson Gallery, Inc., 1965. E. C. With an introduction by R. Melville and B. Robertson.
London: The New Scene. Minneapolis, Walker Art Center. 1965. E. C. With essays by M. Friedman and A. Bowness.
New British Painting and Sculpture Berkeley, University of California Art Museum, 1968. E. C.

5. Iceland

SIGURDSSON, H. "Om Modern Islandsk

Konst." *Paletten, no* 3. 1957. *kWT5rB-ZtPP*. 76-80.
VAN TUYL. G. *Sum* 4. Amsterdam, Museum Fodor. 1971. E. C.
Art Islandais. Brussels. Palais des Beaux Arts, 1952. Introduction by S. Jonsdottir. E. C.
H_2O: Islandsk Kunst 1974. Reykjavik. Gallerie Sum. 1974. E. C.

6. *Israel*

FISCHER. Y. *25 Years of Art in Israel: From Landscape to Abstraction-From Abstractoon to Landscape*. Jerusalem. The Israel Museum. *1972*. E. C.
GAMZU. H. *Painting and Sculpture in Israel: Half a Century of the Plastic Arts in Eretz Israel*. Enl and rev ed. Translated by I. M. Lask. Tel Aviv. *1958*.
SEITZ. W. C. *Art Israel, 26 Painters and Sculptors*. New York. MOMA. 1964. E. C.
TAMMUZ. B. and WYKES-JOYCE. M., eds. *Art in Israel*. Philadelphia-London. 1967.

7. *Italy*

BALLO. G. *Modern Italian Painting from Futurism to the Present Day*. New York. 1958.
CARRIERI. R. *Avant—Garde Painting and Sculpture (1890-1955) in Italy*. Milan. 1955.
SALVINI. R. *Modern Italian Sculpture*. New York. 1962.
SOBY. J. T. and BARR. A. H., JR. *Twentieth-Century Italian Art*. New York. MOMA. 1949. E. C.
ZERVOS. C., ed. "Un Demi-Siècle d'art italien." Paris. *Cahiers d'Art*, vol xxv. no. 1, 1950, entire issue.
Italism Sculptors of Today. Rome. 1960. E. C. With an introduction by Lionello Venturi.

8. *Japan*

KUNG. D. *The Contemporary Artist in Japan*. Honolulu. 1966.
LIEBERMAN. W. S. *The New Japanese Painting and Sculpture*. New York. MOMA. 1966. E. C.
TAKASHINA., S., TONO. Y., and NAKAHARA. Y., eds. *Art in Japan Today*. Tokyo, 1974.
TAPIE. M. and HAGA. T. *Avant—Garde Art in Japan*. New York, 1962.
Contemporary Japanese Art: Fifth Japan Art Festival Exhibitiom. New York. SRGM. 1970. E. C.

9. *Latin America*

MESSER. T. M. *The Emergent Decade*. New York. SRGM. 1966. E. C.
MYERS. B. *Mexican Painting in Our Time*. New York. 1956.
New Art of Argentina. Minneapolis. Walker Art Center. 1964. E. C.
Bienal de Arte Coltejer. Medellin. Colombia. from 1968.

10. *Russia*

GRAY. C. *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*. London. 1962.
HAMILTON. G. H. *The Art and Architecture of Russia*. Harmondsworth. 1954.

11. *Scandinavia*

OSTBY. L. *Modern Norwegian Painting*. Oslo. 1949.
POULSEN. V. *Danish Painting and Sculpture* Copenhagen. 1955.
SODERBERG. R. *Introduction to Modern Swedish Art*. Stockholm. Moderna Museet. 1962. E. C.

12. *Spain*

SWEENEY. J. J. *Before Picasso: After Miro*. New York SRGM. 1960. E. C.
New Spanish Painting and Sculpture. New York. MOMA. 1960. E. C.

13. *Switzerland*

From Hodler to Klee. Swiss Art of the Twentieth Century. Paintings and Sculptures. London. The Tate Gallery. 1959. E. C.

14. *United States*

AGEE. W. C. *The 1930's: Painting & Sculp-ture in America*. New York. WMAA. 1968. E. C.
ALLOWAY. L. *American Pop Art* New York-London. WMAA. 1975. E. C.
ANDERSEN. W. *American Sculpture in Process: 1930-1970*. Boston. 1975. B.
ARMSTRONG. T. and others. *200 Years of American Sculpture*. Boston. WMAA. *1976*. E. C.
BAUR. J. I. H. *Revolution and Tradition in Modern American Art*. Cambridge. Mass. *1951*. P.
BROWN. M. W. *American Painting From the Armory Show to the Depression*. Princeton NJ., *1955*.
——. *The Story of the Armory Show*. New York. *1963*.
DOTY. R., ed *Photography in America*. New York. WMAA. *1974*. E. C.
DWIGHT. E. H. *Armory Show 50th Anniversary Exhibition 1913 — 1963*. Utica. New York. Munson-Williams-Proctor Institute. 1963. E. C.
FINK. L. M. and TAYLOR. J. C. *Academy: The Academic Tradition in American Art*. Washington. D. C., National Collection of Fine Arts. 1975. E. C.
FRIEDMAN. M. L. *The Precisionist View in American Art*. Minneapolis. Walker Art Center. 1960. E. C.
CELDZAHLER. H. *American Painting in the 20th Century*. New York. 1965. Cat. coll.

Met. Mus.
GOODRICH. L. and BAUR. J. I. H. *American Art of Our Century*. New York. 1961. Cat coll. WMAA.
GREEN. S. M. *American Art: A Historical Survey*. New York. 1966.
HUNTES. S. *Modern American Painting and Sculpture*. New York. 1959.
——and JACOBUS. J. *American Art of the Twentieth Century: Painting, Sculpture, Architecture*. New York. 1973. B.
JANIS. S. *Abstract and Surrealist Art in America*. New York. 1944.
MILLER. D. L., ed. *American Exhibitions*. New York. MOMA. 1942-current. E. C.
MOTHERWELL. R. and REINHARDT. A., eds. *Modern Artists in America*. No. 1. New York. 1951.
NOVAK. B. *American Painting of the Nineteenth Century*. New York-Washington. D. C.-London. 1969. P. B.
RITCHIE. A. C. *Abstract Painting and Sculpture in America*. New York. MOMA. 1951. E. C.
ROSE. BARBARA. *American Art Since 1900*. Rev. ed. New York. 1975. P.
SANDLER. I. *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*. New York-Washington. D. C. 1970. P., B.
WALDMAN. D. *Twentieth-Century American Drawing: Three Avant-Garde Generations*. New York. SRGM. 1976. E. C.
YOUNG. M. S. *Early American Moderns: Painters of the Stieglitz Group*. New York. 1974. B.
——. *The Eight: The Realist Revolt in American Painting*. New York. 1973. B.
American Abstract Artists 1936-1966. New York. 1966.
The New American Paiting. New York. MOMA. 1959. E. C. With an introduction by R. D' Harnoncourt and A. H. Barr. Jr.
Roots of Abstract Art in America 1910—1930. Washington. D. C. Smithsonian Institution. 1965. E. C.
Whitney Museum of American Art Biennial Exhibition of Contemporary American Art. Originated as a biennial in 1933; became an annual exhibition in 1937. of painting and then of sculpture in alternating years; in 1973 became a biennial once again. E. C.

V. ARTISTS AND ARCHITECTS

AALTO: AALTO. A., FLEIG. K., eo-ed *Alvar Aalto Collected Works*. Zurich. 1963.
GUTHEIM. F. *Alvar Aalto*. New York. 1960.
ACCONCI: PINCUS-WITTEN. R. "Vito Acconciand the Conceptual Performance." *Artforum*. Vol. X. no. 8. April 1972. pp. 47-49.
AGAM: REICHARDT. J. *Yaacov Agam*. New York. Marlborough-Gerson Gallery. Inc., 1966. E. C. Text based on conversation with Agam.
ALBERS: BUCHER. F. *Josef Albers: Despite Straight Lines. An Analysis of His Graphic Constructions*. New Haven. Conn., 1961.
HAMILTON. G. H. *Josef Albers. Paintings. Prints. Projects*. New Haven. Conn., Yale University Art Gllery. 1956. E. C.
ALBRIGHT: SWEET. F. *Ivan Albright: Retrospective Exhibition*. Chicago. Art Institute of Chicago and WMAA. 1964. E. C. Commentary by Jean Dubuffet.
ANDRE: TUCHMAN. P. "An Interview with Carl Andre." *Artforum*. vol vIII. no. 10. June 1970. pp. 55-61.
WALDMAN. D. *Carl Andre. New York*. SRGM. 1970. E. C.
ARCHIPENKO: ARCHIPENKO. A. and others. *Archipenko. Fifty Creative Years. 1908-1958*. New York. 1960.
KARSHAN. D. *Archipenko: The Sculpture and Graphic Art*. Boulder. Colo., 1975. B.
ARIKHA: *Avigdor Arikha-Paintings: 1957-1965 and 1968*. Tel Aviv. The Tel Aviv Museum. 1973. E. C. Text by H. Gamzu.
ARP: ARP. H. *On My Way: Poetry and Essays. 1912-1947*. New York. d. m. a., 1948.
GIEDION-WELCKER. C. *Jean Arp*. New York. 1957. Documentation by M. Hagenbach.
READ. H. *The Art of Jean Arp*. New York. 1958.
SOBY. J. T., ed. *Arp*. New York. MOMA. 1958. E. C.
BACON: ALLOWAY. L. *Francis Bacon. New* York. SRGM. 1963. E. C.
LEIRIS. M. *Francis Bacon*. London. Marlborough Fine Arts Ltd., 1967. E. C. With an interview of Francis Bacon by David Sylvester.
BAER: HASKELL. B. *Jo Baer*. New York. WMAA. 1975. E. C.
BAERTLING: *Pentacle*. Olle Baerting. Oyvind Fahlstrom. Carl Fredrik Reutersward Max Walter Svanberg Olof Ultvedt. Paris Musee des Arts Décoratifs. 1968. E. C.
BAIZERMAN: HELD. J. S. *Saul Baizerman*. Minneapolis. Walker Art Center. 1953. E. C.
BALLA: *Giacomo Balla*. Turin. Galleria Civicad' Arte Moderna. 1963. E. C. Documentation by E. Crispolti and M. Drudi Gambillo.
BALTHUS: PICON. G. *Balthus*. Paris. Musée des Arts Decoratifs 1966. E. C.
SOBY. J. T. *Balthus*. New York. MOMA Bulletin. Xxiv (1956-57). no. 3. E. C.
BARLACH: SCHULT. F. *Ernst Barlach*. 2 vols Hamburg. 1958-60.

BAUMEISTER: GROHMANN, W. *Willi Baumeister. Life and Work.* New York, 1965.

BAYER: DORNER, A. *The Way Beyond "Art", The Work of Herbert Bayer.* New York, 1947.

BAZIOTES: ALLOWAY, L. *William Baziotes A Memorial Exhibition.* New York, SRGM, 1965. E. C. With statements by the artist.

BEARDSLEY: READE, B. *Aubrey Beardsley.* New York, 1967.

BECKMANN: SELZ, P. *Max Beckmann.* New York, MOMA, 1964. E. C. Additional texts by H. Joachim and P. T. Rathbone.

BEHRENS: CREMERS, P. *Peter Behrens, sin Werk von 1900 bis zur Gegenwart.* Essen, 1928.

BENGLIS: PINCUS-WITTEN, R. "Lynda Benglis: The Frozen Gesture." *Artforum,* vol. XIII, no. 3, November 1974, pp. 54-59.

BERMAN: LEVY, J., ed *Eugène Berman.* New York, 1947.

BERNARD: MORNAND, P. *Emile Bernard et ses amis.* Geneva, 1957.

BEUYS: SHARP, W. "An Interview with Joseph Beuys." *Artforum.* vol. vIII, no. 4, December 1969, pp. 40-47.

BOCCIONI: BALLO, G. *Umberto Boc-cioni La Vita e l'Opera.* Milan, 1964.

TAYLOR, J. C. *The Graphic Work of Umberto Boccioni.* New York, MOMA, 1961. E. C.

BOCHNER: PINCUS-WITTEN, R. "Boch-ner at MOMA: Three Ideas and Seven Procedures." *Artforum,* vol. x, no. 4, December 1971, pp. 28-30.

BONNARD: REWALD, J. *Pierre Bonnard.* New York, MOMA, 1948. E. C.

Bonnard and his Environment. New York, MOMA, 1964. Texts by J. T. Soby, J. Elliott, and M. Wheeler.

BOTERO: *Botero.* Munich, 1970. E. C. Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle. Introduction by K. Gallwitz and others.

BOURDELLE: JLANU, I. *Bourdelle.* New York, 1966.

Antoine Bourdelle. New York, The Charles E. Shatkin Galleries, 1961. E. C. Texis by P. R. Adams, J. Cassou, and J. Charbonneaux.

BOURGEOIS: LIPPARD, L. "Louise Bourgeois: From the Inside Out." *Artforum,* vol. XIII, March 1975, pp. 26-33.

RUBIN, W. "Some Reflections Prompted by the Recent Work of Louise Bourgeois." *Art International,* vol. XIII, April 20, 1969, pp. 17-20.

BRANCUSI: GEIST, S. *Brancusi.* New York, 1975.

GIEDION-WELCKER, S. *Brancusi. 1876-1957.* New York, *1959.*

BRAQUE: HOFMANN, W. *Georges Braque: His Graphic Work.* New York, 1961.

HOPE, H. R. *Georges Braque.* New York, MOMA, 1949. E. C.

MANGIN, N. S. ed. *G. Braque. Catalougue de l' oeuvre. Peintures, 1928-57.* Paris, 1959.

RICHARDSON, J. G. *Braque.* Greenwich, Conn., 1961.

BRAUNER: HORMANN, W. *Victor Brauner.* Amsterdam, Stedelijk Museum, 1965-66. E. C.

BRETON: BRETON, A. *Le Surréalisme et la Peinture.* New York, 1945. Updated by his *Le Surréalisme en 1947.* Paris, Galerie Maeght, 1947. E. C.

——. *Les Manifestes du surréalisme.* Rev ed. Paris, 1955. *Homage to André Breton.* Milan Galleria Schwarz, 1967.

BREUER: ARGAN, G. C. *Marcel Breuer.* Milan, 1955.

BLAKE, P. *Marcel Breuer: Architect and Designer.* New York, MOMA, 1949. E. C.

BROOKS: ARNASON, H. H. "James Brooks." *Art International,* March 1963.

HUNTER, S. *James Brooks.* New York, WMAA, 1963. E. C.

CALDER: ARNASON, H. H. and GUERRERO, P. E. *Calder.* Princeton, N. J., 1966.

—— and MULAS, U. eds. *Calder.* Bew York, 1971.

CALDER, A. *Calder. An Autobiography with Pictures.* New York, 1966.

MESSER, T. M. *Alexander Calder. A Retrospective Exhibition.* New York, SRGM, 1964. E. C.

SWEENEY, J. J. *Alexander Calder.* New York, MOMA, 1951. E. C.

CARO: RUBIN, W. *Anthony Caro.* New York, MOMA, 1975. E. C.

WHELAN, R. *Anthony Caro.* Harmondsworth, 1974. Additional texts by M. Fried and others.

CARRA: CARRA, C. and others. *Le Néo-classicisme dans l' art contemporain.* Rome, 1923.

PACCHIONI, G. *Carlo Carrà.* Milan, 1959.

CEZANNE: MERLEAU-PONTY, M. "Cézanne's Doubt." *Art and Literature.* Spring 1965.

REWALD, J., ed. *Paul Cézanne. Letters.* New York, 1941.

——. *Cézanne, a Biography.* New York, 1948.

SCHAPIRO, M. *Paul Céznne.* 3rd ed. New York, 1965.

VENTURI, L. *Cézanne. Son art, Son oeuvre.* 2 vols. Paris, 1936.

CHADWICK: HODIN, J. P. *Chadwick.* New York, 1961. P. B.

READ, H. *Lynn Chadwick.* Amriswil, Switzerland, 1958. P.

CHAGALL: MEYER, F. *Marc Chagall.* New York, 1963.

MOURLOR, F. *Chagall, Lithogaphs.* 2 vols, New York, 1960-63.

CHAMBERLAIN: ROSE, BARBARA. "On Chamberlain's Interview." *Artforum*, vol. x. no. 6. February 1972, pp. 44-45.
WALDMAN, D. *John Chamberlain: A Retrospective Exhibition*. New York. 1971. E.C.
CHILLIDA: SWEENEY. J. J. *Eduardo Chillida*. Houston. Museum of Fine Arts. 1966. E.C.
DE CHIRICO: SOBY. J. T. *Giorgio de Chirtico*. New York. MOMA, 1955. E.C.
CHRISTO: ALLOWAY. L. *Christo*. New York. 1969.
BOURDON, D. *Christo*. New York, 1972.
Christo/Valley Curtain: Rifle, Colorado, 1970-72. Photographs by H. Shunk. New York. 1973.
CLOSE: ENMSER. C. "An Interview with Chuck Close." *Artforum*, vol VIII. no. 5. January 1970. pp. 51-55.
LECORBUSIER (Charles-Edouard Jeanneret): BOESIGER. W. *Le Corbusier & Pierre Jeanneret: Oeuvre complète*. 6 Vols. Zurich. 1937-57.
CHOAY, F. *Le Corbusier*. New York. 1960.
LE CORBUSIER. *The City of Tomorrow and Its Planning*. New York. 1929.
——. *Towards a New Architecture*. 2nd ed. New York. 1946.
PAPADAKI. S., ed. *Le Corbusier: Architect, Painter, Writer*. New York. 1948.
CORNELL: PORTER. F. *Joseph Cornell*. Pasadena Art Museum. 1966-67. E. C.
WALDMAN. D. *Joseph Cornell*. New York, SRGM. 1967. E.C.
COURBET: BOAS. G. *Courbet and the Naturalistic Movement*. Baltimore. 1938.
MACK. G. *Gustav Courbet*. London. 1951.
Courbet. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia. 1959. E.C.
CRAWFORD: ARNASON. H. H. *Ralston Crawford*. New York. 1963.
DALI: DALI. S. *The Secret Life of Salvador Dali*. New enl. ed. New York. 1961.
DESCHARNES. R. *The World of Salvador Dali*. New York. 1962.
GERARD. M., ed. *Dali*. New York, 1968.
SOBY. J. T. *Paintings, Drawings, Prints: Salvador Dali*. 2nd rev. ed. New York. MOMA. 1946. E.C.
Salvador Dali 1910-1965. New York. Gallery of Modern Art. 1965. E.C. With statement by the artist.
DAUMIER: ADHEMAR. J. *Honoré Daumier*. Paris. 1954.
DAVID: HAUTECOEUR. L. *Louis David*. Paris. 1954.
DAVIE: BOWNESS. A. *Alan Davie*. London. 1967.
DAVIS, GENE: ROSE. BARBARA. "A Converasation with Gene Davis." *Artforum*, vol. IX. no. 7. March 1971. pp. 50-54.
WASSERMAN. E. "Robert Irwin. Gene Davis. Richard Smith." *Artforum*. vol. vi. no. 9. May 1968. pp. 47-49.
DAVIS, STUART: ARNASON. H. H. *Stuart Davis*. Minneapolis. Waleer Art Center. 1957. E.C.
——. *Stuart Davis. 1894-1964. Memorial Exhibition*. Washington, D.C. Smithsonian Institution. 1965. E.C.
Goosssen. E. C. *Stuart Davis*. New York. 1959.
DEGAS: BOGGS. J. S. *Portraits by Degas*. Berkeley. Calif., 1962.
GUERIN. M., ed. *Degas Letters*. Oxford. 1947.
LEMOISNE. P. A. *Degas et son oeurre*. 4 vols. Paris. 1946-48.
REWALD. J. and MATT. L. VON. *Degas. Sculpture, the Complete Works*. New York. 1956.
RICH. D. C. *Edgar-Hilaire-Germain Degas*. New York. 1951.
DELACROIX: BAUDELAIRE. C. *Delacroix, His Life and Word*. New York. c. 1927.
CASSOU. J. *Delacroix (Les demi-dieux)*. Paris. 1947.
HUIYGHE. R. *Delacroix*. New York. 1963.
LASSAIGNE. J. *Eugène Delacroix*. New York. c. 1950.
WELLINGTON. H., ed. *The Journal of Delacroix*. London. 1951.
DELAUNAY: DELAUNAY. R. *Du Cubisme àl' art abstrait, documents inédits*. Paris. 1957. Edited by P. Francastel.
Robert et Sonia Delaunay. Ottawa. National Gallery of Canada. 1965. E.C.
DELVAUX: DE BOCK. P. A. *paul Delvaux*. Hamburg. 1965.
DEMUTH: RITCHIE. A. C. *Charles Demuth*. New York. MOMA. 1950. E. C. With a tribute to the artist by Marcel Duchamp.
DENIS: DENIS. M. *Théories 1890—1910*. 4th ed Paris. 1920.
——. *Journal. 1884—1943*. 3 Vols. Paris. 1957—59.
DERAIN: DIEHL. G. *Derain*. New York. 1964.
SUTTON. D. *André Derain*. London. 1959.
DESPIAU: GEORGE. W. *Despiau*. New York. 1959.
DICKINSON: GOODRICH. L. *Edwin Dickinson*. New York. WMAA. 1965. E.C.
DIEBENKORN: *Richard Diebenkorn: The Ocean Park Series: Recent Work*. New York. Marlborough Gallery. 1975. E.C.
DINE: GORDON. J. *Jim Dine*. New York. WMAA. 1970. E.C.
DI SUVERO: MONTE. J. K. *Mark disuvero*. New York. WMAA. 1975. E.C. B.
DIX: *Otto Dix. Gemälde und Graphik von 1912—1957*. Berlin. Deutsche Akademie der künste. 1957. E.C.
VAN DOESBURG: DOESBURG. T. VAN. *New Movement in Painting*. Delft. 1917.
SWEENEY. J. J. *Theo van Doesburg*. New York. Art of This Century. 1947. E.C.
VAN DONGEN: *Van Dongen*. Albi. Musée

Toulouse-Lautrec, 1960. E. C.
DOVE: HASKELL, B. *Arthur Dove*. San Francisco Museum of Art. 1974. E. C.
JOHNSON, D. R. *Arthur Dove: The Years of Collage*. College Park, University of Maryland Art Gallery, 1967. E. C.
WIGHT, F. S. *Arthur G. Dove* Berkeley-Los Angeles, 1958. E. C. With an introduction by D. Phillips.
DUBUFFET: ALLOWAY, L. *Jean Dubuffet, 1962--66*. New York, SRGM, 1966. E. C. With statement by the artist.
LOREAU, M. comp. *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*. 24 vols Paris.
SELZ, P. *The work of Jean Dubuffet*. NEw York, MOMA, 1962. E. C. Wi thtexts by the artist.
Jean Dubuffet: A Retrospective. Introduction by T. M. Messer; essay by M. Rowell; statements by the arist New York, SRGM, 1973. E. C.
DUCHAMP: D' HARNONCOURT, A. and McSHINE, K., eds. *Marcel Duchamp*. New York, MOMA and philadelphia Museum of Art, 1973. E. C.
HAMILTON, R. *Almost Complete Works of Marcel Duchamp*. London, The Tate Gallery, Arts Council, 1966. E. C.
LEBEL, R. *Marcel Duchamp*. New York, 1959. With chapters by M. Duchamp, A. Breton, and H. P. Roche.
SCHWARZ, A. *The Complete Warks of Marcel Duchamp*. New York, 1969. B.
DUCHAMP-VILLON: PACH, W. *Raymond Duchamp-Villon, sculpteur (1876—1918)*. Paris, 1924. With Writings by the artist.
SWEENEY, J. J. Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp. New York, SRGM, 1957. E. C.
Duchamp-Villon. Paris, Galerie Louis Carré, 1963. E. C.
Duchamp-Villon, Le cheval Major. Paris, Galerie Louis Carré, 1966, E. C.
DUFY: GOGNIAT, R. *Raoul Dufy*. New York, 1962.
EAKINS: GOODRICH, L. *Thomas Eakins: His Life and Work*. New York, 1933, B.
HENDRICKS, G. *The Life and Work of Thomas Eakins*. New York, 1974. B.
EIFFEL: BRESSET, M. *Gustave Eiffel. 1832—1923*. Milan, *1957*.
ENSOR: HAESAERTS, P. *James Ensor*. New York, *1959*.
TANNENBAUM, L. *James Ensor*. New York, MOMA, 1951. E. C.
EPSTEIN: BUCKLE, R. *Jacob Epstein, Sculptor*. London, 1963.
J. Epstein, an Autobiography. New York, 1955. Revised and extended version of
Let There Be Sculpture. London, 1940.
ERNST: ERNST, M. *Beyond Painting, and Other Writings by the Artist and His Friends*. New York, d. m. a., 1948.
HUNTER, S., ed *Max Ernst: Sculpture and Recent Painting*. New York, Jewish Museum, 1966. With introductory essays by L. R. Lippard, A. P. de Mandiargues, J. Russell and a statement by the artist. LIEBERMAN, W. S. ed. *Max Ernst* New York, MOMA, 1961. E. C.
RUSSELL, J. *Max Ernst, Life and Work*. New York, 1967.
Max Ernst: A Retrospective. New York, SRGM, 1975. E. C.
FAHLSTROM: *Pentacle*. Olle Baertling, Oyvind Fahlström, Carl Fredrik Reuterswärd, Max Walter Svanberg, Olof Ultvedt. paris, Musée des Arts Decoratifs, 1968. E. C.
FAUTRIER: RAGON, M. *Fautrier*. New York, 1958.
FEELEY: BARO, G. *Paul Feeley: 1910--1966. A Memorial Exhibition*. New York, SRGM, 1968. E. C.
FEININGER: HESS, H. *Lyonel Feininger*. New York, 1961.
MILLER, D. I., ed. *Lyonel Feininger*. New York, MOMA, 1944. With essays by A. J. Schardt and A. H. Barr, Jr. and excerpts from the artist's letters.
FERBER: ANDERSON, W. V. *Ferber*. Minneapolis, Walker Art Center, 1962 E. C.
GOOSEN, E. C., GOLDWATER, R., and SANDLER, I. *Three American Sculptors: Ferber, Hare, Lassaw*. New York, 1959.
FLANNAGAN: ARNASON, H. H. "John Flannagan. A Reappraisal" *Art in America*, vol. xxviii, no. 1, 1960.
MILLER, D. I., ed. *The Sculpture of John B. Flannagan*. New York, MOMA, 1942. E. C.
FLAVIN: BAKER, K. "A Note on Dan Flavin" *Artforum*, vol X, no. 5, January 1972, pp. 38—40.
FRANKENTHALER: CHAMPA, K. S. "New Work of Helen Frankenthaler. *Artforum*, vol. x, no. 5, January 1972, pp. 55-59.
Goossen, E. CC. *Helen Frankenthaler*. New York, WMAA and MOMA's International Council, 1969. E. C.
ROSE, BARBARA. *Frankenthaler*. New York 1972. B.
FRIESZ: GAUTHIER, M. and CAILLER, P. *Othon Friesz*. Geneva, 1957.
FULLER: FULLER, B. *Ideas and Integrities*. *Englewood Cliffs*, N. J., 1963.
—— *Synergetics*. New York, 1975.
MARKS, R. W. *The Dymaxion World of Buckminster Fuller*. New York, 1960.
McHALE, J. R. *Buckminster Fuller*. New York, 1962.
GABO: GABO, N. *Of Divers Arts*. New York, 1962
MACAGY, D. *Plus By Minus: Today's Half-Century*. Buffalo, N. Y. Albright-Knox Art Gallery, 1968. E. C.
PEVSNER, A. *A Biographical Sketch of*

My Brothers-Naum Gabo and Antoine Pevsner. Amsterdam. 1964.
Naum Gabo, Antoine Pevsner. New York, MOMA, 1948. E. C. With an introduction by H. Read and texts by R. Olson and A. Chanin.
Gabo, Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings Cambridge, Mass., 1957. With introductory essays by H. Read and L. Martin.
Naum Gabo. London. The Tate Gallery, 1966. E. C.

GAUDI: COLLINS. G. R. *Antonio Gaudi*. Masters of World Architecture Series. New York, 1960.
LE CORBUSIER. *Gaudi*. Barcelona. 1958. With Photographs by Joachim Gomis.
HITCHCOCK, H. R. *Gaudi* New York. 1957.
SWEENEY, J. J. *and SERT, J. L Antoni Gaudi*, New York, 1960.

GAUDIER-BRZESKA: EDE, H. S. *A Life of Gaudier-Brzeska*. London, 1930. American edition as *Savage Messiah*. New York, 1931.
LEVY, M. *Gaudier-Brzeska, Drawings and Sculpture*, London, 1965.
POUND, E. *Gaudier-Brzeska, a Memoir*. London. 1916.

GAUGUIN: GOLDWATER, R. *Paul Gauguin*. New York. 1957.
GRAY, C. *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*. Baltimore, 1963.
SUTTON, D. *Gauguin and the Pont-Aven Group*. London, The Tate Gallery, 1966. E. C. Notes by R. Pickvance.
Paul Gauguin's Intimate Journals. Bloomington, Ind., 1958.
Gauguin, Paintings, Drawings, Prints, Sculpture. Art Institute of Chicago, 1959. E. C.

GERICAULT: BERGER, K. *Géricault und sein Werk*. Vienna, 1952. Eng. ed. Lawrence, Kan., 1955.
EITNER, L. *Géricault's Raft of the Medusa*, London. 1973.

GIACOMETTI: HOHL, R. *Alberto Giacometti: A Retrospective Exhibition*. New York. SGRM, 1974. E. C.
LORD, J. *A Giacometti Portrait* New York. 1965.
SELZ, P. *Alberto Giacometti*. New York. MOMA, 1965. E. C. With Autobiographical statement by the artist.

GLACKENS: GLACKENS, I. *William Glackens and the Ashcan Group*. New York, 1957.

GLEIZES: GLEIZES, A. and METZINGER, J. *Du Cubisme*. Paris, 1912. rev. ed. 1947.
ROBBINS, D. *Albert Gleizes*. 1881-1953. *A Retrospective Exhibition*. New. York. SRGM, 1964. E. C.

VAN GOGH: BARR, A. H., JR., ed. *Vincent Van Gogh*. New York, MOMA. 1935. E. C. With notes excerpted from the letters of the artist.
COOPER, D. *Van Gogh Drawings and Watercolours*. New York. 1955.
VAN GOGH-BONGER, J. and VAN GOGH, V. W., eds *The Complete Letters of Vincent Van Gogh*. 3 vols London Greenwich, Conn., 1958.
LA FAILLE, J. B. DE. *L'Oeuvre de Vincent Van Gogh 4 vols* Paris-Brussels, 1928. Ivol. ed. London-Paris, 1930.
NORDENFALK, C. A. J. *The Life and Work of Van Gogh*. London, 1953.
SCHAPIRO, M. *Vincent Van Gogh* New York, 1950.

GOLFINOPOULOS: ARNASON, H. H. "peter Golfinopoulos: Five Paintings 1972-1975" *Art International: The Art Spectrum*, vol. XIX, no. 10. December 20, 1975, pp. 6-13.
——. "Peter Golfinopoulos: The Sense of the Past" *Art International*, vol. XV, no. 10. Decebber 20, 1971, pp. 25-39.

GONTCHAROVA: Gontcharova, Larionov. Paris Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1963. E. C.
Gontcharova, Larionov, Mansurov. Bergamo, Galleria Lorenzelli, 1966. E. C.

GONZALEZ: KRAMER, H. *Julio Gonzalez*. New York. Galerie Chalette, 1961, E. C.
RITCHIE, A. C. *Julio Gonzalez*. New York, MOMA, 1956. E. C. With statements by the artist.

GORIN: *Jean Gorin*. Amsterdam. Stedelijk Museum, 1967. E. C.

GORKY: LEVY, J. *Arshile Gorky*. New York. 1966.
ROSENBERG, H. *Arshile Gorky*. New York. 1963. P.
SCHWABACHER, E. K. *Arshile Gorky*. New York, 1957.
SEITZ, W. C. *Arshile Gorky: Paintings, Drawings, Studies*, New York, MOMA, 1962. E. C.
"Special Issue: Arshile Gorky" *Arts Magazine*. vol. L. no. 7. March 1976, pp. 62—110.

GOTTLIEB: DOTY, R. and WALDMAN, D. *Adolph Gottlieb*. New York, SRGM and WMAA, 1968. E. C.
Adolph Gottlieb, Paintings 1971-1972. New York Marlborough Gallery. 1972. E. C.

GRIS: GRIS, J. *Letters of Juan Gris (1913—1927)*. Translated and edited by D. Cooper London, 1956.
KAHNWEILER, D.-H. *Juan Gris His Life and Work*. New York, 1969.
SOBY, J. T. *Juan Gris*. New York, MOMA, 1958. E. C.

GROPIUS: GIEDION, S. *Walter Gropius*. London, 1954.
GROPIUS, W. *The New Architecture and the Bauhaus*. New York-London, 1935.

GROSZ: BAUR, J. I. H. *George Grosz*. New York, WMAA, 1954. E. C.

GUSTON: ARNASON, H. H. *Philip Guston*. New York, SRGM. 1962. E. C.

ASHTON, D. *Yes, but... A Critical Study of philip Guston*. New, York 1976.
HUNTER, S. *Philip Guston: Recent Paintings and Drawings*. New York. Jewish Museum, 1966. E. C. Includes a dialogue with the artist by H. Rosenberg.
HAACKE: BURNHAM, J. "Hans Haacke's Cancelled Show at the Guggenheim" *Artforum*, vol. IX, no. 10, June 1971, pp. 67-71.
HECKEL: VOGT, P. *Erich Heckel*. Recklinghausen, Germany, 1965.
Erich Heckel. Lugano, Galerie Roman Norbert Ketterer, 1966. E. C.
HEIZER: HEIZER, M. "The Art of Michael Heizer" *Artforum*, vol. VIII, no. 4, December 1969, pp. 32—39.
HELD: GREEN, E. *Al Held* San Francisco Museum of Art, 1968. E. C.
TUCKER, M. *Al Held*. New York, WMAA, 1974, E. C., B.
HEPWORTH: HODIN, J. P. *Barbara Hepworth*. London, 1961.
READ, H. *Barbara Hepworth. Carvings and Drawings* London, 1952.
HODLER: SELZ, P. *Ferdinand Hodler*. Berkeley. University Art Museum. 1972. E. C. With contributions by J. Bruschweiler and others.
HOFMANN: GREENBERG, C. *Hans Hofmann*, Paris-London, 1961.
HOFMANN, H. *Search for the Real. Cambridge, Mass*, 1967. *Edited by S. T. Weeks and B. H. Hayes. Jr.*
SEITZ, W. C. *Hans Hofmann*, New York, MOMA, 1973. E. C. With selected writings by the artist.
WIGHT, F. S. *Hans Hofmann, Retrospective Exhibithon*. Los Angeles The University Art Museum, 1957. E. C.
HOMER: GOODRICH, L. *Winslow Homer*. New York. WMAA, 1973. E. C.
WILMERDING, J. *Winslow Homer* New York-Washington, D. C. London, 1972. B.
HOPPER: GOODRICH, L. *Edward Hopper*. New York. WMAA, 1964, E. C.
—— *Edward Hopper*. New York, 1971. B.
HUEBLER: KINGSLEY, A. "Douglas Huebler" *Artforum*, vol. x. no. 9. May 1972. pp. 74—78.
HUNDERTWASSER: *Hundertwasser. Recent Paintings* Paris, Galerie Karl Flinker, 1967. E. C.
INGRES: ALAIN. *Ingres (Les demi-dieux)*. Paris, 1949.
ROSENBLUM, R. *Ingres*. New York. 1967.
WILDENSTEIN, G. *Ingres*. London, 1954.
ITTEN: ITTEN, J. *The Art of Colour, The Subjective Experience and Objective Rationale of Colour*. New York, 1961.
——. *Design and Form. The Basic Course at the Bauhaus*. London, 1964.
JAWLENSKY: WEILER, C. *Alexei Jawlensky*. Cologne, 1959.
JOHNS: KOZLOFF, M. *Jasper Johns*. New York, 1969. B.
——. *Jasper Johns*. New York, 1972. B.
Jasper Johns New York. Jewist Museum. 1964. E. C. With texis by A. R. Solomon and J. Cage.
JUDD: CONE, J. H. "Judd at the whitney" *Artforum*, vol. VI, no 9. May 1986. pp. 36—39.
JUDD, D. *Complete Writings. 1959—1975*. Halifax-New York, 1975.
Donald Judd. Ottawa, National Gallery of Canada, 1975. E. C. Exhibition organized by B. Smith; essay by R. Smith.
KAHN: WURMAN, R., FELDMAN, E., eds. *The Notebooks and Drawings of Louis I. Kahn*, 2nd ed Cambridge, Mass., 1974.
KANDINSKY: GROHMANN, W. *Wassily Kandinsky. Life and Work*. New York, 1958.
KANDINSKY, V. *Concerning the Spiritual in Art*. New York, d. m. a., 1947.
——. *Point and Line to Plane: Contribution to the Analysis of the Pictorial Elements*. New York, 1947. Edited and Prefaced by H. Rebay.
Vasily Kandinsky, 1866—1944. A Retrospective Exhibition. New York. SRGM. 1962. Two catalogues With texts by K. C. Lindsay, H. K. Röthel and J. Cassou.
KELLY: COPLANS, J. *Ellsworth Kelly*. New York, 1973. B.
ELDERFIELD, J. "Color and Area: New Paintings by Ellsworth Kelly." *Artforum*, vol. x, no3, November 1971, pp. 45—49.
GOOSSEN, E. C. *Ellsworth Kelly*. New York, MOMA, 1973. E. C.
KEMENY: *Zoltan Kemeny 1907—1965*. Bergamo, Galleria Lorenzelli, 1967. E. C.
KIRCHNER: GROHMANN, W. *E. L. Kirchner*. London, 1961.
KLEE: GIEDION-WELCKER, C. *Paul Klee*. New York, 1952.
GROHMANN, W. *Paul klee. New York*, 1954.
HAFTMANN, W. *The Mind and Work of Paul Klee*. London, 1954.
KLEE, F., ed. *The Diaries of Paul Klee. 1889—1918*. Berkeley-Los Angeles, 1964.
KLEE, P. *On Modern Art* London, 1948.
——. *Pedagogical Sketchbook*. New York, 1953.
—— *The Thinking Eye. The Notebooks of Paul Klee*. 2nd rev. ed London, 1964.
Paul Klee. 1879—1940. New York. SRGM and Pasadena Art Museum, 1967, E. C. Two catalogues.
KLIMT: NOVOTNY, F. and DOBAI, J. *Gustav Klimt* Vienna, 1967.
Gustav Klimt and Egon Schiele. New York, SRGM, 1965. E. C. With texts by T. M. Messer and J. Dobai.

KLINE: GORDON, J. *Franz Kline, 1910—1962.* New York, WMAA. 1968. E. C.
Franz Kline Memorial Exhibition. Washington, D. C., Washington Gallery of Modern Art. 1962. E. C.

KOKOSCHKA: HODIN, J. P. *Oskar Kokoschka: The Artist and His Time.* Greenwich, Conn., 1966.
HEFMAN, F. *Oskar Kokoschka: Life and Work,* London. 1947. Wth essays by Kokoschka and foreword by H. Read.
Kokoschka: A Retrospective Exhibition of Paintings, Drawings, Lithographs, Stage Design and Books. London, The Tate Gallery, 1962. E. C. With-essays by E. H. Gombrich, F. Novotny, H. M. Wingler, and others. *Oskar Kokoschka.* New York - Marl - borough -Gerson Gallery, Inc., 1966. E. C.

KOLLWITZ: KLIPSTEIN, A. *The Graphic Work of Käthe Kollwitz. Complete Illustrated Catalogue.* New York, 1955.
KOLLWITZ, H., ed. *Käthe Kollwitz, Diary and Letters* Chicago. 1955.

DEKOONING: HESS, T. B. *Willem de Kooning.* New York, MOMA. 1968. E. C.
LARSON, P. and SCHJELDAHL, P. *De Kooning: Drawings/Sculptures.* New York, Waler Art Center. 1974. E. C.
ROSENBERG, H. *De Kooning.* New York, 1974. B.

KUPKA: CASSOU, J. and FEDIT, D. *Frank Kupka.* London, 1965.
Collection, L' Oeuvre de Kupka. Paris, Musée National D' Art Moderne, 1966. E. C.
Frantisek Kupka 1871—1957: A Retrospective. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, *1975.* E. C.

LACHAISE: KRAMER, H. and others. *The sculpture of Gaston Lachaise* New York, *1967.*
NORDLAND, G. *Gaston Lachaise 1882—1935, Sculpture and Drawings* Los Angeles, Los Angeles County Museum Of Art and New York, WMAA, 1964. E. C.
——. *Gaston Lachaise: The Man and His Work.* New York, 1974.

LA FRESNAYE: COGNIAT, R. and GEORGE, W. *Oeuvre complète de Roger de La Fresnaye.* Paris, 1950.

LARIONOV: *Gontcharova, Larionov.* Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris, 1963. E. C.
Gontcharova, Larionov, Mansurov Bergamo, Galleria Lorenzelli. 1966. E. C.

LAURENS: GOLDSCHEIDER, C. *Laurens.* New York, 1959.
LAURENS, M., ed *Henri Laurens sculpteur 1885—1954.* Paris, 1955.
Henri Laurens, New York. Curt Valentin Gallery, 1952. E. C. Includes statement by Laurens (*XXe Siècle,* no. 2, January 1952).

LÉGER: DELEVOY, R. L. *Léger, Biographical and Critical Study.* Lausanne, 1962.
KUH, K. *Fernand Léger* Urbana, Ill. Art Institute of Chicago. 1953. E. C.
"Fernand Léger" *Five Themes and Variations* New York, SRGM. 1962. E. C.
Fernand Léger, 1881—1955, Paris, Musée des Arts Décoratifs. *1965.* E. C. With texts by the artist.

LEHMBRUCK: HOFMANN, W. *Wilhelm Lehmbruck,* New York, *1959.*

LEVINE: BURNHAM, J. "Les Levine: Business as Usual", *Artforum,* vol VIII, no. 8, April 1970, pp40—43.

LEWIS: ROTHENSTEIN, J. *Wyndham Lewis and Vorticism,* London, The Tate Gallery 1956. E. C.

LIBERMAN: *Alexander Liberman: Painting and Sculpture 1950—1970,* Wasnihgton, D. C. The Corcoran Gallery of Art 1970. E. C.

LICHTENSTEIN: *Roy Lichtenstein,* London, The Tate Gallery 1968. E. C.
Selected Sculpture and Works on Paper. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1969, E. C.

LINDNER: ASHTON, D. *Richard Linder,* New York, 1970. B.
DIENST, R. G. *Lindner* Translated by C. Cortis New York. 1970. B.
KRAMER, H. *Richard Lindner.* Boston, 1975. B.

LIPCHITZ: ARNASON, H. H. *Jacques Lipchitz: Sketches in Bronze.* New York, 1969. B
BORK, B. VAN. *Jacques Lipchitz, The Artist at Work.* New York, 1966. With a Critical evaluation by Dr. A, Werner.
GOLDWATER, R. *Lipchitz.* New York, 1959.
HAMMACHER, A. M. *Jacques Lipchitz, His Sculpture.* New York 1960. With an introductory statement by the artist.
HOPE, H. R. *The Sculpture of Jacques Lipchitz* New York, MOMA, 1954. E. C.
LIPCHITZ, J. with ARNASON, H. H. *My Life in Sculpture.* New York d. m. a., 1972. P., B.
WIGHT, F. S. *Jacques Lipchitz A Retrospective Selected by the Artist.* Berkeley, University Art Museum. 1963. E. C.

LIPTON: ELSEN, A. *Seymour Lipton* New York, 1970. B.
LEAVITT, T. *Seymour Lipton: Recent Works.* New York, Marlborough Gallery 1976. E. C.

EL LISSITZKY: LISSITZKY-KUPPERS, S. *El Lissitzky* Dresden, 1967.

LOOS: MUNZ, L. *Adolf Loos* New York. 1966

LOUIS: FRIED, M. *Morris Louis.* New York, 1971. B.
Moris Louis 1912—1962, Memorial Ex-

hibition. Paintings from 1954—1960. New York. SRGM. 1963. E. C.
Morris Louis. 1912—1962. Boston. Museum of Fine Art. 1967. E. C.

MACDONALD-WRIGHT: *The Art of Stanton Macdonald-Wright, A Retrospective Exhibition.* Washington. D. C., Smithsonian Institution. 1967. E. C.

MACKINTOSH: BLISS. D. P. *Charles Rennie Mackintosh and the Glasgow school of Art* Glasgow. 1961.
HOWARTH. T. *Charles Rennie Mackintosh and the Modern Movement.* New York. 1953.
PEVSNER. N. *Charles Rennie Mackintosh* Milan. 1950.

MAGRITTE: BRETON. A. *Magritte, le sens propre.* Paris. Alexandre Iolas. 1964. E. C.
SOBY. J. T. *René Magritte.* New York. MOMA. 1966. E. C
WALDBERG. P. *René Magritte.* Brussels. 1965.

MAILLOL: GEORGE. W. *Aristide Maillol.* New York. 1965. With biography by D. Vierny.
REWALD. J. *Maillol.* London 1939.
——. *The Woodcuts of Aristide Maillol A Complete Catalogue With 176 Illustrations.* New York, 1943.
RITCHIE. A. C., ed. *Aristide Maillol. With an Introduction and Survey of the Artist's Work in American Collections.* Buffalo. W. Y., Albright-Knox Art Gallery 1945. E. C.

MALEVICH: GRAY. C. *Kasimir Malevich.* 1878—1935. London. Whitechapel Art Gallery. 1959. E. C.
MALEVICH. K. *The Non-objective World.* Chicago. 1959.

MANET: HAMILTON. G. H. *Manet and His Critics* New Haven. Conn., 1954. HANSON. A. C. *Edouard Manet 1832—1883).* Philadelphia Museum of Art and Art Institute of Chicago 1966. E. C.
JAMOT. P. and WILDENSTEIN. G. *Manet.* 2 vols Paris. 1932.
SANDBLAD. N. G. *Manet. Three Studies in Artistic Conception.* Lund. Sweden. 1954.
VAUDOYER. j.-L. *Manet (Les demidieux).* Paris 1955.

MANZU: REWALD. J. *Manzù.* New York. 1967

MARC: LANKHEIT. K. *Franz Marc im Urteil seiner Zeit* Cologne. 1960.
PROBST. R. *Franz Marc* Munich. Städtische Galerie im Lenbachhaus. 1963. E. C.

MARCA-RELLI: AGEE. W. C. *MarcaRelli.* New York. WMAA. 1967. E. C.
ARNASON. H. H. *Conrad Marca-Relli.* New York. 1963.
GIRALT-MIRACLE. D. *Marca—Relli.* Barcelina. 1976.

MARCKS: *Gerhard Marcks, Skulpturen und Zeichnungen.* Cologne. Städtisches Museum Wallraf-Richartz. 1964. E. C.

MARDEN: SHEARER. L. *Brice Marden.* New York. SRGM. 1975. E. C.

MARIN: CURRY. L. *John Marin/1870—1953.* Los Angeles Los Angeles County Museum of Art 1970. E. C.
NORMAN. D., ed. *Selected Writings of John Marin.* New York. 1949.
REICH. S. *John Marin: A Stylistic Analysis and Catalogue Raisonné.* 2 vols. Tucson. 1970. B.
John Marin. New York. MOMA. 1936. E. C. Texts by McBride. Hartley. Benson.

MARINI: MARINI. M. *Graphic Work and Paintings.* New York. 1960. With an introduction by P. Bardi
TRIER. E. *The Sculpture of Marino Marini.* London 1961.

MARTIN: ALLOWAY. L. and WILSON A. *Agnes Martin.* Philadelphia. Institute of Contemporary Art. 1973. E. C.
LINVILLE. K. "Agnes Martin: An Appreciation" *Artforum.* vol Ix no. 10. June 1971. pp. 72—73.

MASSON: HAHN. O. *Masson.* New York. 1965.
LEIRIS. N. and LIMBOUR. G. *André Masson and His Universe.* London-Geneva-Paris. 1947.

MATISSE: BARNES. A. C. *The Art of Henri Matisse.* New York. 1933.
BARR. A. H. JR. *Matisse, His Art and His Public.* New York. MOMA. 1951 DIEHL. G. *Henri Matisse.* Paris. 1954. With documentation by A. Humbert.
LIEBERMAN. W. S. *Matisse. 50 Years of His Graphic Art.* New York 1956.
REVERDY. P. and DUTHUIT. G. *The Last Works of Henri Matisse.* New York. 1954.
Henri Matisse: Exposition du centenaire. Paris Grand Palais. 1970. E. C.
Henri Matisse Retrospective Exhibition of Paintings. Drawings and Sculpture. "Philadelphia Museum of Art. 1948. E. C. Includes contributions by Matisse and L. Aragon.
Henri Matisse Retrospective 1966. Los Angeles. Unicersity of California Art Galleries 1966. E. C. With texts by J. Leymarie. H. Read and W. S. Lieberman.

MATTA: RUBIN. W. *Matta* New York. MOMA. 1957. E. C.

MENDELSOHN: WHITTICK. A. *Eric Mendelsohn.* 2nd ed London. 1956.

MIES VAN DER ROHE: BILL. M. *Ludwig Mies van der Rohe.* Milan. 1955.
DREXLER. A. *Ludwig Mies van der Rohe.* New York. 1960.
HILBERSEINER. L. *Mies van der Rohe.* Chicago. 1956.
JOHNSON. P. *Mies van del Rohe.* 2nd ed

New York, 1953.
SPEYER, A. J. *Mies van der Rohe A Retrospective Exhibition*. Art Institute of Chicago. 1968. E. C.
MIRO: DUPIN, J. *Miró*, New York 1962.
HUNTER, S. *Joan Miró, His Graphic Work*. New York. 1958.
SOBY, J. T. *Joan Miró* New York. MOMA. 1959. E. C.
Joan Miró Paris, Musée National d' Art Moderne. 1962. E. C.
Joan Miró, London, The Arts Council. 1964. E. C.
MODIGLIANI: MODIGLIANI, J. *Modigliani. Man and Myth*. New York, 1958.
PFANNSTIEL, A. *Modigliani et son oeuvre Etude Critique et catalogue raisonné. Paris*. 1956.
SOBY, J. T. *Modigliani. Paintings, Drawings, Sculpture*. 3rd rev. ed New York, MOMA. 1963. E. C.
WERNER, A. *Modigliani the Sculptor*. New York, 1962.
——. *Amedeo Modigliani*. New York. 1967.
WIGHT, F. S. *Modigliani. Paintings & Drawings* Los Angeles, Los Angeles county Museum of Art and Boston, Museum of Fine Arts. 1961. E. C.
MOHOLY-NAGY: MOHOLY-NAGY, L. *Vision in Motion*. Chicago. 1947.
——. *The New Vision and Abstract of an Artist*. New York, d. m. a., 1949.
MOHOLY NAGY, S. *Moholy-Nagy. Experiment in Totality*, New York. 1950. With an introduction by W. Gropius.
Moholy-Nagy. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1967. E. C.
MONDRIAN: MONDRIAN, P. *Plastic Art and Pure Plastic Art and Other Essays*. New York. d. m. a., 1947.
SEUPHOR, M. *Piet Mondrian: Life and Work*. New York 1957.
Piet Mondrian 1872—1944. London, Whitechapel Art Gallery, 1955. E. C. Includes the artist' s essay, "Neo-Plasticism, General Principal of Plastic Equivalence" (1920).
Piet Mondrian, 1872—1944. Toronto Art Gallery. 1966. E. C. With texts by R. P. Welsh, R. Rosenblum, and M. Seuphor. *Piet. Mondrian. 1872—1944: Centennial Exhibition*. New York. SRGM. 1971 E. C.
MONET: ROUART, D. *Claude Monet, Historical and Critical Study*. Lausanne, 1958.
SEITZ, W. C. *Claude Monet*, New York, 1960.
——. *Claude Monet. Seasons and Moments*. New York. MOMA, 1960. E. C.
MOORE: GROHMANN, W. *The Art of Henry Moore*. London, 1960.
JAMES, R., ed. *Henry Moore on sculpture*. London, 1966.
MOORE, H. *Sculpture and Drawings*. 2 vols London, 1955—57.
READ, H., *Henry Moore. A Study of His Life and Work*. New York, 1966.
MORANDI: ARCANGELI, F. *Giorgio Morandi*. Milan. 1964.
VITALI, L. *L' Opera grafica di Giorgio Morandi*. 2nd ed. Turin, 1965.
——. *L' Opera di Giorgio Morandi*. Bologna. 1966.
MOREAU: *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rudolphe Bresdin*. New York, MOMA. 1961. E. C. Includes an essay on Moreau by D. Ashton.
MORRIS: BURNHAM, J. "Robert Morris: Retrospective in Detroit." *Artforum*, vol. VIII, no. 7, March 1970, pp. 67-75.
MORRIS, R. "Anti Form." *Artforum*, vol. VI, no. 8, April 1968, pp. 33-35.
TUCKER, M. *Robert Morris*. New York, WMAA. 1970. E. C.
MOTHERWELL: ARNASON, H. H. "On Robert Motherwell and His Early Work." *Art International*, vol. x, no. 1, January 1966.
——. *Robert Motherwell*, New York, 1976.
——. "Robert Motherwell: The Years 1948 to 1965." *Art International*, vol. x, no. 4, April 1966.
——. *Robert Motherwell: Works on Paper*. New York, MOMA. 1967. E. C.
KRAUSS, R. "Robert Motherwell' s New Paintings." *Artforum*, vol. VII, no. 9, May 1969, pp. 26-28.
O' HARA, F. *Robert Motherwell*. New York. MOMA, 1965. E. C.
MUNARI: MUNARI, B. *Discovery of the square*. New York, 1965.
——. *Discovery of the Circle*. New York, 1966.
MUNCH: BENESCH, O. *Edvard Munch*. London. 1960.
DEKNATEL, F. B. *Edvard Munch*. Boston, 1950.
Edvard Munch. New York, SRGM. 1965. E. C. Texts by S. Willoch, J. H. Langaard, and L. A. Svendson.
NADELMAN: KIRSTEIN, L. *Elie Nadelman*. New York, 1973. B.
The Sculpture and Drawings of Elie Nadelman. New York, WMAA. 1975. E. C.
NAKIAN: ARNASON, H. H. "Reuben Nakian." *Art International*. April 1963.
O' HARA, F. *Nakian*. New York, MOMA. 1966. E. C.
NAUMAN: DANIELI, F. A. "The Art of Bruce Nauman." *Artforum*, vol. VI, no. 4, December 1967, pp. 15-19.
LIVINGSTON, J. and TUCKER, M. *Bruce Nauman: Work from 1965 to 1972*. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art and WMAA. 1972. E. C.
PINCUS-WITTEN, R. "Bruce Nauman: Another Kind of Reasoning." *Artforum*, vol. x, no. 6, February 1972, pp. 30-37.

NERVI: ARGAN. G. C. *Pier Luigi Nervi.* Milan, 1955.
HUXTABLE. A. L. *Pier Luigi Nervi.* New York. 1960.
NERVI. P. L. *The Works of pier Luigi Nervi.* Stuttgart-New York. 1957.
——. *Aesthetics and Technology in Building.* Cambridge. Mass.. 1965.
NEUTRA: NEUTRA. R. *Life and Human Habitat.* Stuttgart. 1956.
ZEVI. B. *Richard Neutra.* Milan. 1954.
Richard Neutra. Buildings and Projects. Zurich. 1955.
NEVELSON: FRIEDMAN. M. *Nevelson: Wood Sculptures.* Minneapolis. Walker Art Center, 1973. E. C.
GLIMCHER. A. B. *Louise Nevelson.* New York-Washington. D. C. 1972.
GORDON. J. *Louise Nevelson.* New York. WMAA, 1967. E. C.
Nevelson. New York. The Pace Gallery. 1976. E. C.
NEWMAN: ALLOWAY. L. *Barnett Newman: The Stations of the Cross.* New York, SRGM, 1966. E. C.
HESS. T. B. *Barnett Newman.* New York, 1969. P.. B.
——. *Barnett Newman.* New York. MOMA. 1971. E. C.
NICHOLSON: ALLEY. R. *Ben Nicholson.* London. 1963.
HODIN. J. P. *Ben Nicholson, The Meaning of His Art.* London. 1957.
READ. H. *Ben Nicholson. Paintings, Reliefs and Drawings.* 2 vols. London. 1948-56.
NIEMEYER: PAPADAKI. S. *The Work of Oscar Niemeyer.* New York, 1950.
——. *Oscar Niemeyer: Works in Progress.* New York. 1956.
NOGUCHI: GORDON. J. *Isamu Noguchi.* New York, WMAA. 1968. E. C.
NOGUCHI. I. *A Sculptor's World.* New York — Evanston. 1968.
TAKIGUCHI. S. and others. *Noguchi.* Tokyo. 1953.
Noguchi: Steel Sculptures. New York. The Pace Gallery, 1975. E. C.
NOLAND: BANNARD. W. D. "Noland's New Paintings." *Artforum,* vol. x. no. 3. November 1971. pp. 50-53.
FRIED. M. *Kenneth Noland.* New York. Jewish Museum. 1965. E. C.
——. "Recent Work by Kenneth Noland." *Artforum,* vol. vⅡ. no. 10. Summer 1969. pp. 36-37.
NOLDE: HAFTMANN. W. *Emil Nolde.* New York. 1959.
——. *Emil Nolde. Unpainted Pictures.* New York. 1965.
SELZ. P. *Emil Nolde.* New York. MOMA. 1963. E. C.
OLDENBURG: FRIEDMAN. M. *Oldenburg: Six Themes.* Minneapolis. Walker Art Center, 1975. E. C.
HASKELL. B. *Claes Oldenburg: Object into Monument.* Pasadena Art Museum. 1971. E. C.
JOHNSON. E. *Claes Oldenburg.* Baltimore. 1971. B.
ROSE. BARBARA. *Claes Oldenburg.* New York. MOMA. 1970. E. C.
OPPENHEIM: BOURGEOIS. J. L. "Dennis Oppenheim: A Presence in the Countryside." *Artforum,* vol. vⅡ. no. 2. October 1969. pp. 34-38
OUD: HITCHCOCK. H. R. *J. J. P. Oud.* Paris. 1931.
VERONESI. G. *J. J. Pieter Oud.* Milan. 1953
OZENFANT: OZENFANT. A. *Foundations of Modern Art.* London. 1931.
—— and JEANNERET. C. E. *After Cubism.* Paris. 1918.
—— and ——. *La Peinture moderne.* Paris. 1927.
PASCIN: WERNER. A. *Jules Pascin.* New York. 1959.
PERRET: ROGERS. E. *Auguste Perret.* Milan. 1955.
PEVSNER: MASSAT. R. *Antoine Pevsner et le constructivisme,* Paris. 1956.
PEISSI. P. and GIEDION-WELCKER. C. *Antoine Pevsner.* Neuchatel. 1961.
PEVSNER. A. *A Biographical Sketch of My Brothers-Naum Gabo and Antoine Pevsner.* Amsterdam. 1964.
Naum Gabo. Antoine Pevsner. New York. MOMA. 1948. E. C. With an introduction by H. Read and texts by R. Olson and A. Chanin.
PICABIA: HUNT. R. *Picabia.* London. Institute of Contemporary Arts. 1964. E. C.
PICABIA. F. *391.* Paris. 1960. Complete reprint of Picabia's periodical (1917-24). edited by M. Sanouillet.
SANOULLET. M. *Picabia.* Paris. 1964.
PICASSO: BARR. A. H.. JR. picasso. *Fifty Years of His Art.* New York. MOMA. 1964. E. C.
——. ed. *Picasso. 75th Anniversary Exhibition.* New York. MOMA. 1957. E. C.
BOECK. W. and SABARTES. J. *Picasso.* New York. 1965.
BOLLIGER. H. and GEISER. B. *Pablo Picasso: Fifty Years of His Graphic Work.* New York. 1956.
DAIX. P. *Picasso.* New York. 1965.
——. and BOUDAILLE. G. *Picasso, the Blue and Rose Periods.* Greenwich. Conn 1967.
JAFFE. H. L. C. *Pablo picasso.* London. 1964.
JARDOT. M. pablo *Picasso Drawings.* New York. 1959.
KAHNWELLER. D. H. *Les Sculptures de Picasso.* Paris. 1948.
——. *Picasso. Keramik. Ceramic. Céramique.* Hanover. 1957.
PENROSE. R. *Picasso, His Life and Work.*

London, 1958.
——. *The Sculpture of picasso.* New York. MOMA, 1967. E. C.
RICHARISON, J. . . ed. *Picasso: An American Tribute.* New York. 1962.
SABARTES, J. *Picasso Lithographe.* 4 vols. Monte Carlo, 1949-64.
ZERVOS, C. *Pablo Piacsso. Oeuvres.* 19 vols. Paris, 1942-67. *Picasso, Sixty Years of Graphic Works.* Los Angeles. Los Angeles County Museum of Art, 1966. E. C.
Hommage à Pablo Picasso. Peintures dessins sculptures cèramiques. Paris, Grand Palais and petit Palais, 1967. E. C. Organized by J. Leymarie.
Hommage à Pablo Picasso, Gravures. Paris, Bibliothèque Nationale, 1967. E. C.

PISSARRO: PISSARRO, C. *Letters to His son Lucien.* 2nd ed. London, 1943. Edited by J. Rewald.
PISSARRO, L. R. and VENTURI, L. *Camille Pissarro, son art-son oeuvre.* Paris, 1939.
REWALD, J. *Camille Pissarro,* New York, 1963.
C. Pissarro, New York, Wildenstein &. Co., 1965. E. C.

POLLOCK: O' CONNOR, F. V. *Jackson pollock,* New York MOMA, 1967. E. C.
O' HARA, F. *Jackson Pollock.* New York, 1959.
ROBERTSON, B. *Jackson Pollock.* New York, 1960.

POONS: CHAMPA, K. S. "New Paintigs by Larry Poons." *Artforum,* vol. vi. no. 10. Summer 1968, pp. 39-42.
FRIED, M. "Larry poons' New Paintings." *Artforum,* vol. Ix. no. 7, March 1972, pp. 50-52.
TUCHMAN, P. "An Interview with Larry poons." *Artforum,* vol. Ix, no. 4, December 1970, pp. 45-50.

POUSETTE-DART: MONTE, J. K. *Richard Pousette-Dart.* New York, WMAA, 1974. E. C.

RAUSCHENBERG: FORGE, A. *Rauschenberg.* New York, 1969. B.
——. *Rauschenberg.* New York, 1972. B.
SOLOMON, A. R. *Robert Rauschenberg.* New York, Jewish Museum, 1963. E. C.

MAN RAY. PENROSE, R. *Man Ray.* Boston, 1975. P.
MAn RAY. *Self Portrait.* Boston, 1963.
Man Ray. Los Angeles. Los Angeles County Museum of Art, 1966. E. C. With texts by the artist and his friends.
Works of Man Ray. London, Instiute of Contemporary Arts, 1959. E. C. With text by the artist.

REDON: BACOU, R. *Odilon Redon.* 2 vols. Geneva, 1956.
BERGER, K. *Odilon Redon Fantasy &. Color.* New York, 1965.
Odilon Redon. Oeuvre graphique complet. 2 vols. The Hague, 1913.
Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin. New York, MOMA, 1961. E. C. With essays on Redon by J. Rewald and H. Joachim.

REINHARDT: LIPPARD, L. R. *Ad Reinhardt Paintings.* New York, Jewish Museum, 1966. E. C.
ROSE, BARBARA. *Art-as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt.* New York, d. m. a, 1975.

RENOIR: BARNES, A. C. and DE MAZIA, V. *The Art of Renoir.* New York, 1935.
HAESAERTS, P. *Renoir, Sculptor.* New York, 1947.
PACH, W. *Renoir.* New York, 1960.
PERRUCHOT, H. *La Vie de Renoir.* Paris, 1964.
RENOIR, J. *Renoir, My Father.* Boston, 1962.
REWALD, J., ed *Renoir, Drawings.* New York, 1958.
ROGER-MARX, C. *Les Lithographies de Renoir.* Monte Carlo, 1951.

RICHARDSON: HITCHCOCK, H.-R. *The Architecture of H. H. Richardson and His Times.* New York, 1936.

RICHIER: *Germaine Richier.* 1904-1959. Paris, 1966. With texts by J. Cassou, D. de la Souchère, G. Limbour, A. P. de Mandiargues.

RIVERS: HUNTER, S. *Larry Rivers.* New York, 1972.

RODIN: CHAMPIGNEULLE, B. *Rodin, His Sculpture, Drawings and Watercolors.* New York, 1967.
DESCHARNES, R. and CHABURN, J. F. *Auguste Rodin.* New York, 1967.
ELSEN, A. E. *Rodin's Gates of Hell.* Minneapolis, 1960.
——. *Rodin.* New York, MOMA, 1963. E. C.
——. ed. *Auguste Rodin, Readings on His Life and Work.* Englewood Cliffs, N. J., 1965.
GOLDSCHEIDER, C. *Rodin. Paris,* 1962.
——. ed. *Rodin. The Drawings and Watercolors.* Paris, 1963.

ROSENQUIST: TUCKER, M. *James Rosenquist.* New York, WMAA, 1972. E. C.

ROSSO: BARR, M. S. *Medardo Rosso.* New York, MOMA, 1963. E. C.

ROSZAK: ARNASON, H. H. *Theodore Roszak.* Minneapolis, Walker Art Center, 1956. E. C.
Roszak: Lithographs and Drawings 1971-74. New York, Pierre Matisse Gallery, 1974. E. C.
Theodore Roszak-Recent Works. The Arts Club of Chicago, 1976, E. C. Essay by B. S. Myers (1974).

ROTHKO: SELZ, P. *Rothko.* New York, MOMA, 1961. E. C.

ROUAULT: COURTHION, P. *Georges Rouault.* New York, 1961.
ROUAULT, G. *Miserere.* Boston, 1963.

With an introduction by A. Blunt and preface by the artist.
SOBY, J. T. *Georges Rouault. Paintings and prints.* 3rd ed. New York, MOMA. 1947. E. C.
VENTURI, L. *Rouault, Biographical, and Critical Study.* Lausanne, 1959.
ROUSSEAU: BOURET, J. *Henri Rousseau* Greenwich, Conn., 1961.
RICH, D. C. *Henri Rousseau.* New York, MOMA 1946. E. C.
SALMON, A. *Henri Rousseau dit Le Douanier.* Paris, 1927.
VALLIER, D. *Henri Rousseau.* New York, 1962.
RYMAN: PINCUS-WITTEN, R. "Ryman, Marden, Manzoni: Theory, Sensibility, Mediation." *Artforum,* vol. x. no. 10. June 1972. pp. 50-53.
SAARIVEN, EERO: SAARINEN, A. *Eero Saarinen.* New Haven, Conn., 1968.
TEMKO, A. *Eero Saarinen.* New York, 1962.
Eero Saarinen on His Work. New Haven-London, 1962.
SAARINEN, ELIEL: CHRIST-JANER, A. *Eliel Saainen.* Chicago, 1948.
SAINT-GAUDENS: SAINT-GAUDENS, H., ed. *The Reminiscences of Augustus Saint-Gaudens.* 2 vols. London, 1913.
Augustus Saint-Gaudens: The Portrait Reliefs. Washington, D. C. The National Portrait Gallery, 1969. E. C. Introduction by J. H. Dryfhout; catalogue by J. H. Dryfhout and B. Cox.
SAMARAS: LEVIN, K. *Lucas Samaras.* New York, 1975. B.
Lucas Samaras. New York WMAA, 1972. E. C. Foreword by R. Doty; text by the artist.
SANTELIA: BANHAM, P. R. "Sant' Elia." *Architectural Review,* vol. CXVII, 1955; and vol. CXIX, 1956.
SANT'ELIA. "Manifesto of Futurist Architecture." *Architectural Review,* vol. cxxvI, 1959.
SCHIELE: *Gustav Klimt and Egon Schiele.* New York, SRGM, 1965, E. C. With texts by T. M. Messer and J. Dobai.
SCHLEMMER: HILDEBRANDT, H. *Oskar schlemmer,* Munich, 1952.
SCHLEMMER, O. *The Theatre of the Bauhaus,* Middletown, conn., 1961. English translation of *Die Bühne im Bauhaus,* Munich, 1925.
SCHMIDT-ROTTLUFF: GROHMANM, W. *Karl Schmidt-Rottluff.* Stuttgart, 1956.
SCHNELDER: GINDERTAEL, R. V. *Gérard Schneider paintings.* Bergamo, Galleria Lorenzelli, 1967. E. C.
SCHOFFER: *Nicolas schöffer.* Neuchatel, 1963. With an introduction by J. Cassou and texts by G. Habasque and J. Ménétrier.
SCHWITTERS: SCHMALENBACH, W. *Kurt Schwitters.* Cologne, 1967.
THEMERSON, S. *Kurt Schwitters in Enland;* London, 1958.
Schwitters. Milan, Toninelli, 1964. E. C. With a note by E. Schwitters and biographical notes by H. Bolliger.
Retrospective Kurt Schwitters. New York, Marlborough-Gerson Gallery, Inc. 1965. E. C. With an introduction by W. Schmalenbach and biographical notes by H. Bolliger.
SEGAL: SETTZ, W. C. *Segal,* New York, 1972. B.
VAN DER MARCK, J. *George Segal.* New York, 1975. B.
George segal: Environments. Philadelphia, Institute of Contemporary Art, 1976, E. C. Essay by J. L. Barrio-Garay.
SERRA: KRAUSS, R. "Richard Serra: Sculpture Redrawn." *Artforum,* vol. x. no. 9, May 1972. pp. 38-43.
PINCUS-WITTEN, R. "Richard Serra: Slow Information." *Artforum,* vol. VIII. no. 1, September 1969, pp. 34-39.
SERUSIER: DENIS, M. *Sérusier, sa vie, son oeuvre.* Paris 1943.
SERUSIER, P. *L' ABC de la peinture.* Paris, 1950. Ist ed 1921; 2nd ed. 1942. with a preface by M. Denis; 3rd ed. 1950, without perface but with extracts of correspondence by Sérusier and others.
SEURAT: DORRA, H. and REWALD, J. *Seurat. L' Oeuvre peint, biographie et catalogue critique,* Paris, 1959.
FRY, R. and BLUNT, A. *Seurat.* London, 1965.
HERBERT, R. L. *Seurat's Drawings.* New York, 1962.
HOMER, W. I. *Seurat and the Science of Painting.* Cambridge, Mass. 1964.
REWALD, J. *Georges Seurat.* 2nd rev. ed. New York, 1946.
RICH, D. C. ed. *Seurat. Paintings and Drawings.* Art Institute of Chicago, 1958. E. C. With an essay on Seurat's drawings by R. L. Herbert.
RUSSELL, J. *Seurat,* New York, 1965.
SEVERINI: SEVERINI, G. *Du. Cubisme au classicisme: Esthétique du compas et du nombre.* 4th ed. Paris, 1921.
——. *Témoignages, 50 ans de réflexion.* Rome, 1963.
Gino Severini. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1963. E. C.
SHAW: BLOMFIELD, SIR R. *Richard Norman Shaw. R. A.* London, 1940.
SHEELER: FRIEDMAN, M. *Charles Sheeler.* New York, 1975. B.
Charles Sheeler. Washington, D. C. National Collection of Fine Arts, 1968. E. C. Essays by M. Friedman, B. Hayes and C. Millard.
Sheeler. New York, MOMA, 1939. E. C. With an introduction by W. C. Williams and a note on the exhibition by C.

Sheeler.
SICKERT: BROWSE. L. *Sickert*. London, 1960.
SIGNAC: LEMOYNE DE FORGES. M.-T., ed *Signac*. Paris. Musée National du Louvre, 1963 E.C.
SIGNAC. P. *Eugène Delacroix au néoimpressionnisme*. Paris. 1899 and later editions.
SMITH. DAVID: GRAY., C., ed. *David Smith by David Smith*. New York-Chicago-San Francisco. 1968 P.B.
KRAUSS. R. E. *Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith*. Cambridge, Mass-London. 1971. B.
MCCOY. G., ed. *David Smith. New York-Washington, D.C.*, 1973.
SMITH. MATTHEW: HENDY. P. *Matthew Smith*. London, 1962.
SMITH. TONY: *Tony Smith: Recent Sculpture*. New York. M. Knoedler & Co., 1971. E.C.
SMITHSON: SMITHSON. R. "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan." *Artforum*, vol. v Ⅱ. no. 1, September 1969, pp. 28-33.
——. "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects." *Artforum*, vol. v Ⅰ, no. 1, September 1968. pp. 44-50.
SONNIER: PINCUS-WITTEN. R. "Keith Sonnier: Materials and Pictorialism." *Artforum*, vol. v Ⅱ, no 2. October 1969. pp. 39'-45.
——. "Keith Sonnier: Video and Film as Color-Field." *Artforum*, vol. x. no. 9. May 1972. pp. 35-37.
SOTO: *Soto: A Retrospective Exhibition*. New York. SRGM, 1974. E.C.
SOULAGES: DORIVAL. B. *Soulages*. Paris. Musée National d'Art Moderne. 1967. E.C.
LEVITINE. G. *Some Comments on the Art of Pierre Soulages*. N.P., University of Maryland Art Gallery. 1972. E.C.
SWEENEY. J. J. *Soulages*. Neuchatel. 1972. B.
Soulages 1970-1972. Paris. Galerie de France. 1972. E.C.
SOUTINE: CASTING. M. and LEYMARIE. J. *Chaim Soutione*. New York. 1964.
SYLVESTER. D. *Chaim Soutine*, 1894-1943, London, The Arts Council. 1963. E.C.
TUCHMAN. M. *Soutine*. Los Angeles. Los Angeles County Museum of Art. 1968. E.C.
WHEELER. M. *Soutine*. New York. MOMA, 1950. E.C.
SPENCER: *Niles Spencer*. Louisville. Ky., University of Kentucky Art Gallery. 1965. E.C. With an introduction by R.B. Freeman and a tribute by R. Crawford.
DESTAEL: GINDERTAEL. R.V. *De Staël: A Retrospective Exhibition*. Boston. Museum of Fine Arts 1965. E.C.
STELLA. FRANK: BAKER. E.C. "Frank Stella. Revival and Relief." *Art News*, vol. LXX, no. 7. November 1971. pp. 34-35. 87-89.
ROSENBLUM. R. *Frank Stella*. Harmondswmorth-Baltimore. 1971. P., B.
RUBIN. W. S. *Frank Stella*. New York. MOMA. 1970. E.C.
STELLA. JOSEPH: BAUR. J. I. H. *Joseph Stella*. New York. WMAA. 1963. E.C.
JAFFE. I. B. *Joseph Stella*. Cambridge. Mass., 1970. B.
STIRLING: *Inside James Striling*: Minneapolis. Walker Art Center. 1975. E.C.
SULLIVAN: MORRISON. H. *Louis Sullivan. Prophet of Modern Architecture*. New York. MOMA. 1935. E.C.
SULLIVAN. L. H. *Kindergarten Chats and Other Writings*. New York. d.m.a., 1947.
SZARKOWSKI. J. *The Idea of Louis Sullivan*. Minneapolis. 1956.
TANGUY: SOBY. J. T. *Yves Tanguy*. New York. MOMA. 1955. E.C
TANGUY. K. (S.). *Yves Tanguy. Un Recueil de ses oeuvres*. New York. 1963. With a chronology by L.R. Lippard.
TAPIES: TAPIE. M. *Antonio Tapiés*. *Barcelona*, 1959.
Antonio Tapiés. New York. SRGM, 1962. E.C.
TCHELITCHEW: KIRSTEIN. L. *Pavel Tchelitchew*. New York. The Gallery of Modern Art 1964. E.C.
SOBY. J. T. *Tchelitchew: paintings. Drawings*. New York. MOMA. 1942. E.C.
TOBEY: ROBERTS. C. *Mark Tobey*. New York. 1959.
SEITZ. W.C. *Mark Tobey*. New York. MOMA. 1962. E.C.
TOMLIN: BAUR. J. I. H. *Bradley Walker Tomlin*. New York. WMAA. 1957. E.C.
TORRES-GARCIA: *Joaquin Torres García*. Amsterdam. Stedelijk Museum. 1961. E.C.
TOULOUSE-LAUTREC: COOPER. D. *Henri de Toulouse-Lautrec*. New York. 1956.
HUISMAN. P. and DORTY. M. G. *Lautrec by Lautrec*, New York. 1964.
JOURDAIN. F. and ADHEMAR. J. *T.-Lautrec*. Paris. 1952.
JOYANT. M. *Henri de Toulouse-Lauitrec. 1864-1901*, 2 vols. Paris. 1926-27.
MACK. G. *Toulouse-Lautrec*. New York. 1938.
Centenaire de Toulouse-Lautrec. Paris. Musée Toulouse-Lautrec. Albi. E.C.
TURNER: GOWING. L. *Turner: Imagination and Reality*. New York. MOMA. 1966. E.C.
TWORKOV: BRYANT. E. *Jack Tworkov*. New York. WMAA. 1964. E.C.
UTRILLO: PETRLDES. P., ed. *Maurice Utrillo, l'oeuvre complet*. 2 vols. Paris. 1959-62.

Maurice Utrillo. Pittsburgh, Museum of Art, Carnegie Institute, 1963. E. C.
VANTONGERLOO: BILL, M., ed. *Georges Vantongerloo*. London, Marlborough Fine Arts Ltd., 1962. E. C.
VANTONGERLOO, G. Problems of Contemporary Art-Number 5. Paintings, *Sculptures, Reflections*. New York, 1948.
VASARELY: JORAY, M., ed., *Vasarely*. Neuchatel, 1965.
VAN VELDE: BECKETT, S. and DUTHUIT, G. *Three Dialogues*. London, 1965.
PUTNAM, J., ed, *Bram van Velde*. New York, 1959. With statements by S. Beckett and G. Duthuit.
Bram van Velde. New York, Knoedler & Co., 1962. E. C. Text by J. van der Marck.
VAN DE VELDE: CASTEELS, M. *Henry van ae Velde*. Brussels, 1932.
CURJEL, H. *Henry van de Velde*, 1863—1957. *persönlichkeit und Werk*. Zurich, Kunstegewerbemuseum, 1958. E. C.
TEIRLINCK, H. *Henry van de Velde*. *Brussels*, 1959.
VAN DE VELDE, H. *Geschichte meines Lebens*. Munich, 1962.
Henry van de Velde 1863-1957. Otterlo, Netherlands, Kröller-Müller Rijksmuseum, 1964. E. C.
VILLANUEVA: MOHOLY-NACY, S. *Carlos Raúl Villanueva & The Architecture of Venezuela*. Caracas, 1964.
VILLON: MOREL, A. and others. *Souvenir de Jacques Villon*. Paris, 1963.
VALLIER, D. *Jacques Villon, oeuvres de 1897 a 1956*. Paris, 1957.
WICK, P. A. *Jacques Villon, Master of Graphic Art* (1875-1963). *Boston, Museum of Fine Arts*, 1964. *E. C.*
VIOLLET-LE-DUC: GOUT, p. *Viollet-leDuc; sa vie, son oeuvre, sa doctrine. Paris*, 1914.
VLAMINCK: GENEVOIX, M. *Vlaminck, l' homme*. Paris, 1954.
SELZ J. Vlaminck. New York, 1963.
VUILLARD: RITCHIE, A. C. *Edouard Vuillard*. New York, MOMA, 1954. E. C.
ROGER-MARX, C. *Vuillard. His Life and Work*. New York, 1946.
——. *L' Oeuvre gravé de Vuillard. Monte Carlo*, 1948.
WACHSMANN: WACHSMANN, K. *The Turning Point of Building, Structure and Design*. New York, 1961.
WAGNER: LUX, J. A. *Otto Wagner*. Berlin. 1919.
WAGNER, O. *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*. 4 *Vols. Vienna*, 1890-1922.
WEBB: LETHABY, W. *Philip Webb and His Work*. London, 1935.
WEBER: GOODRICH, L. *Max Weber. Retrospective Exhibition* New York, WMAA, 1949.
WEGMAN: LAVIN, M. "Notes on William Wegman." *Artforum*, vol. XIII, no. 7, March 1975, PP. 44—47.
WHISTLER: LAVER, J. *Whistler*. London, 1930.
SUTTON, D. *Nocturne: The Art of James McNeill Whistler*. London, 1963.
YOUNG, A MCL. *James McNeill Whistler*. London, The Arts Coudcil, 1960. E. C.
WRIGHT: GUTHEIM, F., ed *Frank Lloyd Wright on Architecture: Selected Writings, 1894-1940*. New York, 1941.
HITCHCOCK, H. R. *In the Nature of Materials; the Buildings of Frank Lloyd Wright, 1887-1941*. New York, 1942.
NADEN, C. J. *Frank Lloyd Wright, The Rebel Architect*. New York, 1968.
SCULLY, V., JR., *Frank Lloyd Wright*. New York, 1960.
WRIGHT, F. L. *An Autobiography*. New York, 1943.
——. *A Testament*. New York, 1957.
——. *The Solomon R. Guggenheim Museum*. New York, 1960.
——. *The Work of Frank Lloyd Wright*. New York, 1965.
WRIGHT, O. L. *Frank Lloyd Wright*. New York, 1966.
Ausgeführte Bauten und Eetwürfe von Frank Lloyd Wright. Berlin, 1910.
WYETH: *Andrew Wyeth*, Philadelphia, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1966. E. C.
XCERON: ROBBINS, D. *Jean Xceron*. New York, SRGM, 1965 E. C.
ZADKINE: HAMMACHER, A. M. *Zadkine*. New York, 1959.

中英文人名对照

Aalto, Alvar	阿尔托,阿尔瓦
Abramowitz,Max	阿布拉莫维兹,马克斯
Acconci,Vato	阿孔奇,瓦塔
Adam,Henri-Georges	亚当,亨利—乔治
Adler,Dankmar	艾德勒,丹克马
Afro(Afro Basaldella)	阿弗罗(阿弗罗·巴沙德拉)
Agam,Yaacov(Jacob Gipstein)	阿加姆,雅可夫(雅可布·吉普斯坦因)
Agostini,Peter	阿戈斯蒂尼,彼得
Albers,Josef	艾伯斯,约瑟夫
Alberti,Lenoe Battista	阿尔伯蒂,莱昂·巴蒂斯塔
Albright,Ivan	奥尔布赖特,依万
Alechinsky,Pierre	阿列钦斯基,皮埃尔
Andre,Carl	安德烈,卡尔
Andrews,John	安德鲁斯,约翰
Anuszkiewicz,Richard	安奴茨基耶维奇,理查德
Appel,Karel	阿佩尔,卡雷尔
Archipenko,Alexander	阿基本科,亚历山大
Arikha,Avigdor	阿里卡,阿维格多
Arman(Armand Fernandez)	阿尔曼(阿曼德·费尔南德兹)
Armitage Kenneth	阿米塔奇·肯尼思
Arp,Jean(Hans)	阿普,让(汉斯)
Arroyo,Eduardo	阿罗约,爱德华多
Artigas,Jose	阿蒂加,乔斯
Asplund Erik Gunnar	阿斯普伦德,埃里克·冈纳
Atkinson,Terry	阿特金森,特里
Avery,Milton	艾弗里,米尔顿
Ay-O,Io	云爱呕,
Azbe,Anton	艾兹比,安东
B	
Baargeld,J. T.	巴格尔德,J. T
Bacon,Francis	培根,弗朗西斯
Baer,Jo	贝尔,乔
Baertling,Olle	巴特林,奥尔
Baizeman,Saul	贝哲曼,索尔
Bakst,Leon	巴克斯,利昂
Baldwin,Michael	包德温,迈克尔
Balla,Giacomo	巴拉,贾科莫

Balthus(Klossowski of Rola)	巴尔苏(罗拉的克洛瑞斯基)
Balzac,Honore De	巴尔扎克,奥诺·德
Barlach.Ernst	巴拉赫,恩斯特
Barragan,Luis	巴拉干,路易
Baruchello,Gianfranco	巴鲁凯罗,詹弗兰科
Barye,Antoine-Louis	巴莱,安东尼一路易
Bauchant,Andre	包尚,安德烈
Bauermeister,Mary	包尔梅斯特,玛丽
Baumeister,Willi	包梅斯特,威利
Baxter,Iain	巴克斯特,伊恩
Bayer,Herbert	拜尔,赫伯特
Bazaine,Jean	巴赞,让
Baziotes,William	巴泽蒂斯,威廉
Beardsley,Aubrey	比尔兹利,奥布里
Beck-Erlang,Wilifried	比克一厄尔兰,威利夫里德
Beckmann,Max	贝克曼,马克斯
Behrens,Peter	贝伦斯,彼得
Bell,Larry	贝尔,拉里
Beling,Rudolf	贝林,鲁道夫
Bellmer,Hans	贝尔莫,汉斯
Bellows,George	贝洛斯,乔治
Benglis,Lynda	本格里斯,林达
Bennett,Hubert	贝内特,休伯特
Benton,Thomas Hart	本顿,托玛斯·哈特
Berard,Chistian	贝拉尔,克里斯琴
Berg,Max	伯格,马克斯
Berlgae,Hendrik Petrus	伯尔拉赫,亨德里克·皮特拉斯
Berman,Eugene	伯曼,尤金
Bernard,Emile	伯纳,埃米尔
Berni,Antonio	贝尔尼,安东尼奥
Bernini,Gianloernzo	伯尼尼,詹洛佐
Beuys,Joseph	比依斯,约瑟夫
Biederman,Charles	比德曼,查尔斯
Bill,Max	比尔,马克斯,雷纳托
Birolli,Renato	比罗利,雷纳托
Bishop,Isabel	毕晓普,伊萨贝尔
Bissier,Julius	比西尔,尤利乌斯
Bissiere,Roger	比西尔,罗歇

Bladen, Ronald	布莱登，罗纳尔德
Blake, Peter	布莱克，彼得
Blake, William	布莱克，威廉
Bleyl, Fritz	布莱依尔，弗里茨
Bluhm, Norman	布鲁姆，诺尔曼
Blume, Peter	布卢姆，彼得
Boccioni, Umberto	波丘尼，翁贝托
Bochner, Mel	博克纳，梅尔
Bocklin, Arnold	包克林，阿诺德
Bolotowsky, Ilya	波洛托伏斯基，伊丽亚
Bombois, Camille	波布瓦，加米叶
Bonington, Richard Parkes	波宁顿，理查德·帕克斯
Bonnard, Pierre	波纳尔，皮埃
Bontecou, Lee	邦太库，李
Borduas, Paul-Emil	波杜阿斯，保罗—埃米尔
Boriani, Davide	博里亚尼，达维德
Bosch, Hieronymus	博希，希洛内姆斯
Botero, Fernando	波特罗，费尔南多
Boudin, Eugene	布丁，尤金
Bouguereau, Adolphe William	布格罗，阿道夫·威廉
Bourdelle, Antoine	布德尔，安东尼
Bourgeois, Louise	布儒瓦，路易斯
Boyle, Mark	波依尔，马克
Brancusi, Constantin	布朗库西，康斯坦丁
Brapue, Georges	勃拉克，乔治
Brauner, Victor	布劳奈尔，维克多
Breer, Robert	布里尔，罗伯特
Bresdin Rodolphe	布里斯丁，鲁道夫
Breuer, Marcel	布鲁尔，马塞尔
Brooks, James	布鲁克斯，詹姆斯
Bruce, Patrick Henry	布鲁斯，帕特里克·亨利
Bruegel the Elder, Pieter	布鲁盖尔，老彼得
Bunshaft, Skidmore, Owings and Merrill	邦沙夫特，斯基德莫尔，奥因斯和梅里尔
Bunuel, Luis	布奴尔，路易
Burden, Chrits	伯登，克里斯
Buren, Daniel	布伦，丹尼尔
Burgee, Joseph	伯吉，约瑟夫
Burnham, D. H.	伯恩汉，D. H.

Burnham and Root	伯恩汉，和鲁特
Burri，Alberto	布里，阿尔伯特
Bury，Pol	伯里，波尔
Bush，Jack	布什，杰克
Butler，Reg	巴特勒，雷吉
C	
Cabanel，Alexander	卡巴耐尔，亚历山大
Calder，Alexander	考尔德，亚历山大
Calini，Leo	卡里尼，莱奥
Campendonck，Heinrich	卡本东克，亨利希
Candillis，Georges	坎德里，乔治
Capogrossi，Giuseppe	卡波格罗西，朱塞佩
Carles，Arthur B.	卡利斯，阿瑟·B·
Caro，Anthony	卡罗，安东尼
Carra，Carlo	卡腊，卡洛
Carstens，Asmus，Jacob	卡斯滕斯，艾斯木斯·雅哥布
Cascella，Andrea	卡谢拉，安德烈亚
Cassatt，Mary	卡萨特，玛丽
Castiglioni，Enrico	卡斯蒂利亚尼·恩里科
Castro-Cid	卡斯特勒·席德
Cesar Baldaccini	切撒·巴尔达奇尼
Cezanne，Paul	塞尚，保罗
Chadwick，Lynn	查德威克，林恩
Chagall Marc	夏加尔，马克
Chamberlain，John	张伯伦，约翰
Chillida，Eduardo	齐立达，艾都阿多
Christo(Christo Javachef)	克里斯托(克里斯托·贾瓦切夫)
Chryssa	克里萨
Clair，Rene	克莱，莱因
Close，Chuck	克洛斯，查克
Cole，Thomas	科尔，托玛斯
Consagra，Pietro	孔萨格拉，彼特罗
Constable，John	康斯太勃，约翰
Constant，Georae	康斯坦特，乔治
Copley，John Singleton	科普利，约翰·辛格尔顿
Corbusier，Le(Charles Edouard Jeanneret)	柯布西耶，勒(查尔斯—爱德华·让奈亥)
Corinth，Lovis	柯林思，洛维斯

Corneille, Cornelis	柯奈叶,柯内利
Cornell, Joseph	科内尔,约瑟夫
Corot, Camille	柯罗,加米叶
Corpora, Antonio	科波拉,安东尼奥
Cortona, Pietroda	科托纳,彼特洛·达
Cosenza, Luigi	科森查,路易吉
Costa, Lucio	科斯塔,卢乔
Courbet, Gustave	库尔贝,古斯塔夫
Crawford, Ralston	克劳福特,罗尔斯顿
Crivelli, Carlo	克里维里,卡罗
Cross, Henri-Edmond	克罗斯,亨利—埃德蒙
Curry, John Steuart	柯里,约翰·斯图阿特
D	
Dagnan-Bouveret. Pascal-Adolphe-Jean	丹纳—布弗里,帕斯卡尔—阿道夫—让
Daguerre, Louis. M	达哥尔,路易·M
Dali, Salvador	达利,萨尔瓦多
Daphnis, Nassos	达夫尼斯,纳索斯
Darboven, Hanne	达伯芬,汉尼
D' Arcangelo, Allan	达坎基罗,阿伦
Dasburg, Andrew	达斯堡,安德鲁
Daubigny, Charles-Francois	杜比尼,查理—弗朗索耶
Daumier, Honore	杜米埃,奥诺
David, Jacques-Louis	大卫,雅克—路易
David, Barott and Boulva	大卫,巴洛特和布尔瓦
Davie, James Alan	戴维,詹姆斯·艾伦
Davies Arthur B	戴维斯,阿瑟·B·
Davis, Gene	戴维斯,吉恩
Davis, Stuart	戴维斯,斯图尔特
De Andrea, John	德·安德利亚,约翰
De Chirico, Giorgio	德·契里柯,乔治
Degas, Edgar	德加,爱德加
De Heem, Jan Davidsz	德·黑姆,简·戴维茨
De Kooning, Willem	德·孔宁,威廉
Delacroix, Eugene	德拉克罗瓦,尤金
Delaunay, Robert	德劳内,罗伯特
Delvaux, Paul	德尔沃,保罗
De Maria, Walter	德·玛利亚,沃尔特
Demuth, Chrles	德穆思,查尔斯

Denis, Maurice 德尼,摩里斯
De Pisis, Filippo 德·皮西,菲利波
Derain Andre 德兰,安德烈
De Rivera, Jose 德·里维拉,乔斯
Despiau, Charles 德斯皮欧,查理
De Stael, Nicolas 德·斯塔尔,尼古拉
Dewasne, Jean 杜阿斯内,让
Deyrolle, Jean 德罗,让
Dickinson, Ed in 迪金森,埃德温
Diebenkorn, Richard 迪本科恩,理查德
Dienst, Rolf-Gunther 迪恩斯特,罗尔夫一冈瑟
Diller, Burgoyne 迪勒,伯戈因
Dine, Jim 丹因,吉姆
Dinkeloo, John 丁凯罗,约翰
Di Suvero, Mark 狄·苏维罗,马可
Dix, Otto 狄克斯,奥托
Domela, Cesar 多梅拉,恺撒
Dominguez, Oscar 多明吉斯,奥斯卡
Donatello 多纳太罗
Donghi, Antonio 当吉,安东尼奥
Dorazio, Piero 多拉齐奥,皮耶罗
Dove, Arthur G 达夫,亚瑟·G
Dubuffet, Jean 杜布菲,让
Duchamp, Marcel 杜桑,马塞尔
Duchamp-Villon, Raymond 杜桑一维龙,雷蒙
Duferne, Francois 杜夫林,弗朗索亚
Dufy, Raoul 杜飞,拉奥尔
Durer, Albrecht 丢勒,奥布里克
Dzubas, Friedel 祖巴斯,弗里德尔

E

Eakins, Thomas 埃金斯,托玛斯
Eames, Charles 埃姆斯,查尔斯
Eggeling, Viking 埃格林,维
Eiffel, Gustave 埃菲尔,古斯塔夫
Emery, Roth & Sons 埃莫里·罗思及儿子
Endell, August 恩德尔,奥古斯特金
Ensor, James 恩索,詹姆斯
Epstein, Jacob 爱泼斯坦,雅哥布

Erickson and Massey	埃里克森和梅西
Ernst, Jimmy	恩斯特,吉米
Ernst, Max	恩斯特,马克斯
Ervi, Aarne	厄维,阿恩
Estes, Richard	埃斯蒂斯,理查德
Etienne-Martin	埃提内一马丁
Evergood, Philip	埃弗古德,菲利普
F	
Fahlstrom, Oyvind	法尔斯多姆,奥文德
Fantin-Latour, Henri	凡汀一拉图尔,亨利
Fautrier, Jean	福特里埃,让
Feeley, Paul	菲利,保罗
Feininger, Lyonel	费宁格,利奥奈尔
Feito, Luis	弗依托,路易斯
Ferber, Herbert	费伯,赫伯特
Ferren, John	费伦,约翰
Flannagan, John	弗拉纳根,约翰
Flavin, Dan	弗莱文,丹
Fontana, Lucio	丰塔纳,卢西奥
Fouilhoux, J. Andre	富尔霍克斯,J. 安德烈
Franchina Nino	弗兰基纳,尼诺
Francis, Sam	弗兰西斯,萨姆
Frankenthaler, Helen	弗兰肯萨勒,海伦
Freundlich, Otto	弗龙德里赫,奥托
Friedman, Yona	弗里德曼,约纳
Friedrich, Caspar David	弗里德里希,凯斯帕尔・戴维
Friesz Othon	弗里叶茨,奥松
Frink, Elizabeth	弗林克,伊丽莎白
Fry, Maxwell	弗赖伊,马克斯韦尔
Fuller, Buckminster	富勒,巴克明斯特
Furnival, John	弗尼瓦尔,约翰
G	
Gabo, Naum	加波,瑙姆
Garcia, Antonio Lopez	加西亚,安东尼奥・洛佩斯
Garnier, Charles	戛涅,查理
Garnier, Tony	戛涅,托尼
Gatje, Robert F	加太,罗伯特・F
Gaudi, Antoni	高迪,安东尼

Gaudier-Brzeka, Henri	高迪埃一布泽斯卡，亨利
Gauguin, Paul	高更，保罗
Gaul, Winfred	高尔，温弗雷德
Genoves, Juan	吉诺维斯，胡安
Gericault, Theodore	籍里柯，西奥多
Giacometti, Alberto	贾科梅蒂，阿尔贝托
Gibbard, Frederick	吉伯德，弗里德里克
Gilbert, Cass	吉尔伯特，卡斯
Giorgione	乔尔乔内
Giackens, Willian	格莱肯斯，威廉
Gleizes, Albert	格莱茨，艾伯特
Goeritz, Mathias	戈里兹，马塞厄斯
Goings, Ralph	戈英斯，拉尔夫
Golfinopoulos, Peter	高尔芬诺普罗斯，彼得
Goncharova, Natalia	冈查洛娃，娜塔里亚
Gonzalez, Julio	冈查列兹，朱利奥
Goodwin, Philip	古德温，菲利普
Goody, Marvin L	古迪，马文·L
Gore, Frederick Spencer	戈尔，弗雷德里克·斯潘塞
Gorin, Jean	高林，让
Gorky, Arshile	戈尔基，阿什尔
Gottlieb, Adolph	戈特利布，阿道夫
Gowan, James	高文，詹姆士
Goya, Francisco de	戈雅，弗朗西斯科·德
Grant, Duncan	格兰特，邓肯
Graves, Morris	格雷夫斯，莫里斯
Greco, El	格列柯，埃尔
Green, Balcomb	格林，巴尔科姆
Gris, Juan	格里斯，胡安
Grooms, Red	格鲁姆斯，里德
Gropius, Walter	格罗皮斯，沃尔特
Gropper, Wiliam	格罗珀，威廉
Gross, Chaim	格罗斯，切姆
Grosz, George	格罗兹，乔治
Grunewald, Matthias	格鲁内瓦德，马蒂亚斯
Guimard, Hector	吉玛德，赫克托
Guino, Richard	吉诺，理查德
Guston, Philip	古斯顿，菲利普

Guttuso, Renato	古图索，雷纳托
H	
Haacke, Hans	赫克，汉斯
Haese, Gunter	黑斯，冈特
Hague, Raoul	黑格，劳尔
Hains, Raymond	海恩斯，雷蒙德
Hajdu, Etienne	海杜，埃蒂内
Hakonarson, Einar	哈康纳森，埃纳
Hall, Tod, dand Littleton	霍尔，托德和利特尔顿
Hals, Frans	哈尔斯，弗朗斯
Hamilton, Richard	汉密尔顿，理查德
Hamilton, Richard W	汉密尔顿，理查德·W
Hanson, Duane	汉森，杜安
Harnett, William Michael	哈尼特，威廉·迈克尔
Harrison, Wallacek	哈里森，沃利塞克
Hartley, Marsden	哈特利，马斯顿
Hartung, Hans	哈同，汉斯
Hausmann, Raoul	豪斯曼，拉奥尔
Haussmann, G. -E.	豪斯曼，G. -E.
Hayden, Henri	海顿，亨利
Heckel, Erich	赫克尔，埃里希
Heim, Francois-Joseph	海姆，弗朗索斯约一瑟夫
Heizer, Michael	黑泽，米歇尔
Held, Al	赫尔德，米尔
Helion, Jean	赫里昂，让
Henri, Robert	亨利，罗伯特
Hentrich, Helmut	亨特里赫，赫尔姆特
Hepworth, Barbara	赫普沃思，巴巴拉
Herbin, Auguste	赫尔本，奥古斯特
Heyboer, Anton	海伯，安东
Higgins, Dick	希金斯，迪克
Hinman, Charles	欣曼，查查尔斯
Hirschfeld-Mack, Ludwig	赫希菲尔德—麦克·路德维希
Hockney, David	霍克奈，戴维
Hodller, Ferdinand	霍克勒，费迪南德
Hoeger, Fritz	霍格，弗里茨
Hofer, Karl	霍弗，卡尔
Hoffmann, Josef	霍夫曼，约瑟夫

Hoffmann,Hans	霍夫曼,汉斯
Holabird and Roche	霍拉伯德和罗歇
Holbein,Hans	荷尔拜因,汉斯
Homer,Winslow	霍默,温斯洛
Hood,Raymond	胡德,雷蒙德
Hopper,Edward	霍珀,爱德华
Horeau,Hector	霍瑞,赫克多
Horta,Victor	霍塔,维克多
Hosiasson,Philippe	霍西亚逊,菲利普
Howe,George	豪,乔治
Howells,John Mead	豪厄尔斯,约翰·米德
Huebler,Douglas	许布勒,道格拉斯
Humphrey,Ralph	汉弗莱,拉尔夫
Hundertwasser(Friedrich Stowasser)	亨德尔瓦塞尔(弗雷德里赫·斯托瓦塞尔)
Huszar,Vilmos	胡查,维尔莫斯
I	
Indiana,Rodert(Rodert Clark)	印第安纳,罗伯特(罗伯特·克拉克)
Ingres,Jean-Auguste-Dominique	安格尔,让一奥古斯特一多明尼克
Ipousteguy,Jean-Robert	依波斯特基,让一罗伯特
Irwin,Robert	欧文,罗伯特
Isou,Isidore	依苏,依西多
Itten Johannes	伊顿,约翰内
J	
Jacobsen,Arne	雅各布森,阿恩
Jacobsen,Robert	雅各布森,罗伯特
Janco,Marcel	杨科,马塞尔
Jawlensky,Alexe jvon	雅弗林斯基,亚历克塞·冯
Jeanneret,Charles-Edouard	让奈亥,查尔斯一爱德华(即勒·柯布西耶)
Jeanneret,Pierre	让奈亥,皮埃尔
Jenkins,Paul	詹金斯,保罗
Jensen,Alfred	詹森,阿尔弗雷德
Johannesson,Johannes	约亨尼森,约亨斯
Johansen,John M	约翰逊,约翰·M
John,Augustus	约翰,奥古斯塔斯
Johns,Jasper	约翰斯,贾斯柏
Johnson,Philip	约翰逊,菲利普
Jones Allen	琼斯,艾伦
Jones,Howard	琼斯,霍华德

Jonsson, Asgrimur	琼森，埃斯格里莫
Jonsson, Einar	琼森，埃纳
Jorn, Asgre	约恩，阿斯吉尔
Josic, Alexis	约西，阿列克西
Jourdain, Frantz	乔丹，弗朗兹
Judd, Donald	贾德，唐纳德
K	
Kahn, Louis I	坎，路易斯·I
Kal nsky, Vasily	康定斯基，瓦西里
Kaprow, Allan	卡普罗，阿伦
Kawara, On	卡瓦拉，昂
Kazlov, Christine	卡兹洛夫，克里斯庭
Kelly, Ellsworth	凯利，埃尔斯沃思
Kemeny, Zoltan	凯米尼，佐尔坦
Kienholz, Edward	金霍尔兹，爱德华
Kiesler, Frederick	基斯勒，弗雷德里克
King, Philip	金，菲利普
Kirchner, Ernsl Ludwig	凯尔希纳，恩斯特·路德维希
Kitaj R. B.	基塔，R. B.
Kjarval, Johannes S.	克加伐尔，约翰内斯·S
Klee, Pall	克利，保罗
Klein Yves	克莱因，伊夫
Klimt, Gustav	克里姆特，居斯塔夫
Kline, Franz	克兰，弗兰兹
Klinger, Max	克林格尔，马克斯
Kluver, Billy	克鲁弗尔，贝利
Kokoschka, Oskar	珂珂希卡，奥斯卡
Kolbe, Georg	柯比，乔治
Kollwitz, Kathe	珂勒惠支，卡蒂
Kosice, Gyula	柯西斯，吉乌拉
Kosuth, Joseph	克索恩，约瑟夫
Kowalski, Piotr	柯瓦尔斯基，毕奥特
Kricke, Norbert	克里克，诺伯特
Kriwet, Ferdinand	克里韦特，费迪南德
Krushenick, Nicholas	克鲁什尼克，尼古拉斯
Kubin, Alfred	库宾，阿尔弗勒
Kuhn, Walt	库恩，沃尔特
Kuniyoshi, Yasuo	

Kupka, Frantisek	库普卡，弗朗蒂塞克
Kusama, Yayoi	草间弥生
L	
Labrouste, Henri	莱布鲁斯特，亨利
Lachaise, Gaston	拉歇斯，加斯顿
La Fresnaye, Roger de	拉·弗雷斯内依，罗歇·德
Laing, Gerald	莱恩，杰拉尔德
Lam, Wifredo	拉姆，威尔弗雷多
Lanskoy, Andre	兰斯科依，安德烈
Lardera, Berto	拉尔代拉，贝尔托
Larionoy, Mikhail	拉里昂诺夫，米哈伊尔
Latham, John	莱瑟姆，约翰
Laurencin, Marie	劳伦瑟，玛丽
Laurens, Henri	劳伦斯，亨利
Lawson, Ernest	劳森，恩奈斯特
Le Baron Jenney, William	勒·巴伦·詹尼，威廉
Lebenstein, Jan	莱本斯坦因，简
Lebrun, Rico	莱布朗，里科
Le Fauconnier, Henri	勒·福康尼，亨利
Leger, Fernand	莱歇，费南
Lehmbruck, Wilhelm	莱布鲁克，威廉
Leonid (Leonid Berman)	利奥尼德(利奥尼德·伯曼)
Le Parc, Julio	勒·帕克，朱利约
Lescaze, William	莱斯卡兹，威廉
Leslie, Alfred	莱斯利，艾尔弗雷德
Levine, Jack	莱文，杰克
Levine, Les	莱文，莱斯
Lewis, Percy Whndham	刘易斯，波西·惠德汉姆
LeWitt, Sol	莱维特，索尔
Lhote, Andre	洛特，安德烈
Liderman, Alexander	利伯曼，亚历山大
Lichtenstein, Roy	利希滕斯坦，罗伊
Liebermann, Max	利伯曼，马克斯
Lind, Pi	林德，皮
Lindner, Richard	林德纳，理查德
Lipchitz, Jacques	利普希茨，杰克斯
Lippold, Richard	利波尔德，理查德
Lipton, Seymour	李普顿，西摩

Lissitzky,El	李西茨基，艾尔
Loch head,Kenneth	洛克黑德，肯尼思
Lohse,Richard Paul	路塞，理查德・保罗
Long,Richard	朗，理查德
Loos,Adolf	卢斯，阿道夫
Louis,Morris	路易斯，莫里斯
Louis,Seraphine	路易，瑟拉芬
Lucebert	卢塞伯特
Lukin,Sven	卢金，斯文
Luks,George	卢克斯，乔治
Lye Len	莱依，莱恩
M	
MacDonald,Margaret	麦克唐纳，马格里特
MacDonald—Wright,Stanton	麦克唐纳—赖特，斯坦顿
Maclver,Loren	麦基弗，洛伦
Mack. Heinz	麦可，海因兹
Macke,August	麦克，奥古斯特
Mackintosh,Charles,Rennie	麦金托什，查尔斯・伦尼
Mackmurdo,Arthur,H.	麦克莫，阿瑟・H・
Macunias,Georeg	马库尼亚斯，乔治
Magnelli,Alberto	马格奈利，阿尔伯托
Magritte,Rene	马格利特，和内
Mailloi,Aristide	马约尔，阿里斯蒂德
Malevich,Kasimir	马列维奇，卡西米尔
Manessier,Alfred	马内西埃，艾尔弗雷德
Manet,Edouard	马奈，爱德华
Mangold,Robert	曼戈尔德，罗伯特
Manguin,Henri—Charles	芒干，亨利—查理
Man Ray	曼，雷
Manzu,Giacomo	曼祖，贾科莫
Marc,Franz	马克，弗朗兹
Marca—Relli,Conrad	马卡—雷里，康拉德
Marcks,Gerhard	马克斯，格哈德
Marcoussis,Louis	马库西斯，路易
Marden,Brice	马登，布莱斯
Marin,John	马林，约翰
Marini Marino	马里尼，马里诺
Marisol(Marisol Escobar)	马里索（马里索・埃斯科巴）

Markelius.Sven	马凯留斯,斯文
Marguet,Albert	马尔凯,阿尔伯特
Marsh,Reginald	马什,雷金纳德
Martin Agnes	马丁,阿格尼斯
Martin,Kenneth	马丁,肯尼思
Masson,Andre	马宋,安德烈
Mathieu,Georges	马修,乔治
Matiss,Henri	马蒂斯,亨利
Matta Echaurren,Sebastian Antonio	马塔・埃肖朗,塞巴斯坦・安东尼奥
Mattern,Hermann	迈特恩,赫曼
Matte-Trucco,Giacomo	马塔 特鲁,贾科莫
Matthiasdottir,Louisa	马希亚斯多蒂尔,路易沙
Maurea,Alfred H	莫勒,阿尔弗雷德・H・
Mayekawa,Kunio	前川国男
McClanahan,Preston	麦克拉纳汉,普利斯顿
McKim,Charles Follen	麦金,查尔斯・弗伦
McKim Mead and White	麦金,米德和怀特
Meadmore,Clemet	米德莫,克莱门特
Meadows Bernard	梅多斯,伯纳德
Mehring,Howard	梅林,霍华德
Meier-Denninghoff,Brigitte	迈耶—丹宁霍夫,布里吉蒂
Meissonier,Jean-Louis Ernest	梅索奈,让—路易・恩奈斯特
Mendelsohn,Erich	门德尔松,埃里赫
Metzinger,Jean	梅占琪,让
Meunier,Constantin	缪尼尔,康斯坦丁
Meyer,Adolf	梅耶尔,阿道夫
Meyer-Amden,Otto	迈耶—阿姆登,奥托
Michelangelo	米开兰基罗
Mies van der Rohe,Ludwig	米斯・凡・德・罗,路德维希
Millet,Jaen-Francois	米勒,让—弗朗索耶
Minne,George	迈因,乔治
Miro,Joan	米罗,若安
Mitchell,Joan	切米尔,若安
Modersohn—Becker,Paula	莫德宋—贝克尔,保拉
Modigliani,Amedeo	莫迪利阿尼,阿米地奥
Moholy-Nagy,Laszlo	莫霍利—纳吉,莱茨罗
Mondrian,Piet	蒙德里安,彼埃
Monet,Chaude	莫奈,克劳德

Montuori Eugenio	蒙托里,欧金尼奥
Moor,Henry	穆尔,亨利
Morandi,Giorgio	莫兰迪,乔治
Moreau,Gustave	摩罗,居斯塔夫
Moroni,Giovanni Battista	莫罗尼,乔万尼·巴蒂斯塔
Morozov,Ivan	莫洛佐夫,伊万
Morris,Kyle	莫里斯,凯里
Morris Robert	莫里斯,罗伯特
Morris,William	莫里斯,威廉
Mortensen,Richard	摩尔坦逊,理查德
Moses,Ed	摩西,埃德
Motherwell,Robert	马瑟韦尔,罗伯特
Muller,Jan	牟勒,简
Muller,Otto	牟勒,奥托
Muller,Robert	牟勒,罗伯特
Munari,Bruno	穆纳利,布鲁诺
Munch,Edvard	蒙克,爱德华
Munter,Gabriele	门特,加布里埃
Muybridge,Eadweard	莫依布里奇,埃德沃德
N	
Nadelman,Elie	纳德尔曼,伊利
Nakian,Reuben	奈基安,鲁本
Nash,John	纳什,约翰
Nash,Paul	纳什,保罗
Nauman,Bruce	瑙曼,布鲁斯
Nay,Ernst Wilhelm	内依,恩斯特·威康
Nervi,Pier Luigi	内尔维,皮埃·路易吉
Neutra,Richard	纽特拉,理查德
Nevelson,Louis	内威尔逊,路易斯
Nevelson,C.R.W.	内威尔逊,C·R·W·
Newman,Barnett	纽曼,巴尼特
Nicholson,Ben	尼克松,本
Niemeyer,Oscar	尼迈耶,奥斯卡
Noe,Luis Felip	诺埃,路易斯·菲利贝
Noguchi,Isamu	野口勇
Noland,Kenneth	诺兰,肯尼思
Nolde,Emil	诺尔德,埃米尔
Nuttall,Jeff	纳托尔,杰夫

O

Oelze, Richard	厄尔兹,理查德
O'Keeffe, Georgia	奥基夫,乔治亚
Olbrich, Josef Maria	奥尔布里奇,约瑟夫·玛利亚
Oldenburg, Claes	奥登堡,克里斯
Olitski, Jules	奥利茨基,朱利斯
Ono, Yoko	小野,洋子
Oppenheim, Dennis	奥本海姆,丹尼斯
Oppenheim, Meret	奥本海姆,莫莱
Orozco, Jose Clemente	奥罗兹科,琼斯·克里门特
Otani, Sachio	大谷幸夫
Oud, J·J·P·	奥德,J·J·P
Oeznfant, Amedee	奥占芳,阿梅德

P

Paalen, Wolfgang	帕伦,沃尔夫冈
Paik, Nam June	朴南俊
Pani, Mario	潘尼,马里奥
Paolini, Giulio	保利尼,朱利奥
Paolozzi Eduardo	包洛奇,爱德华多
Park, David	帕克,戴维
Parker, Raymond	帕克尔,雷蒙德
Pascin Jules	帕斯森,朱勒
Pasmore, Victor	帕斯莫尔,维克多
Paxton, Sir Joseph	帕克斯顿,约瑟夫
Peale, Charles Willson	皮尔,查尔斯·威尔逊
Peale, Raphaelle	皮尔,拉斐勒
Pearlstein, Philip	珀尔斯坦,菲利普
Pearson, David	皮尔逊,戴维
Pechsten, Max	佩克斯坦,马克思
Pei, I. M.	贝聿铭
Penalba, Alicia	佩纳尔巴,艾丽西亚
Penrose, Roland	彭罗斯,罗兰
Perilli, Achille	佩里利,阿基利
Perret, Auguste	贝瑞,奥古斯特
Petschnigg, Hubert	皮茨尼赫,休伯特
Pevsner, Anton	佩夫斯奈,安东
Phillips, Peter	菲利普斯,彼得
Picabia, Francis	毕卡比亚,弗朗西斯

Picasso, Pablo	毕加索，帕布洛
Piene, Otto	皮埃尼，奥托
Piero, Della Francesca	德拉弗兰切斯卡
Pissarro, Camille	毕沙罗，加米叶
Pissarro, Lucien	毕沙罗，吕先
Pistolerto, Michelangelo	皮斯托列托，米开兰基罗
Poelzig, Hans	波尔吉各，汉斯
Poliakoff, Serge	波利亚柯夫，谢尔盖
Pollock, Jackson	波洛克，杰克逊
Pomodoro, Arnaldo	波莫多罗，阿纳尔多
Pomodoro, Gio	波莫多罗，吉奥
Ponti, Gio	蓬蒂，吉奥
Poons, Larry	普恩斯，拉里
Portinari, Candido	波尔蒂纳里，坎迪多
Posen, Stephen	波森，斯蒂芬
Pousette-Dart Richard	普西蒂—达特，理查德
Poussin, Nicolas	普桑，尼古拉
Prampolini, Enrico	普兰波利尼，恩里科
Prendergast, Maurice	普伦德加斯特，摩里斯
Price, Bruce	普莱斯，布鲁斯
Proust, Marcel	普鲁斯特，马塞尔
Puvis de Chavannes, Pierre	毕维·德·夏凡纳，彼埃
Puy, Jean	毕依，让
R	
Radice, Mario	拉迪切，马里奥
Raimondi, Marcantonio	莱蒙地，马坎东尼奥
Ramos, Mel	拉莫斯，梅尔
Raphael	拉菲尔
Rapson, Ralph	拉普森，拉尔夫
Rattner, Abraham	拉特内，阿布拉罕
Rauschenberg, Robert	劳申堡，罗伯特
Raysse, Martial	雷西，马夏尔
Redon, Odilon	雷东，奥迪伦
Reichert, Josua	赖克特，乔苏亚
Reinhardt, Ad	莱因哈德，艾德
Remdrandt	伦布朗
Renoir, Auguste	雷诺阿，奥古斯特
Rewell, Vilio	里维尔，维里奥

Richardson,Henry Hobson	理查森,亨利·霍布森
Richier,Germaine	里希埃,杰曼
Richter,Hans	里赫特尔,汉斯
Rickey,George	里基,乔治
Riemerschmid,Richard	莱莫施米德,理查德
Rietveld,Gerrit Thomas	里特维尔德,格里特·托玛斯
Riley Bridget	赖利,布里奇特
Riopelle,Jean---Paul	里奥拜勒,让一保罗
Rivera,Diego	里韦罗,迪耶戈
Rivers,Larry	里弗斯,拉里
Roberts William	罗伯茨,威康
Robus,Hugo	罗布斯,雨果
Roche,Kevin	罗奇,凯文
Rodcheko,Alexander	罗德琴柯,亚历山大
Rodin,Auguste	罗丹,奥古斯特
Rohlfs,Christian	罗尔夫斯,克里斯琴
Rosenguist,James	罗森奎斯特,詹姆士
Rossettii,Dante Gabriel	罗西蒂,丹特·加布里埃尔
Rosso,Medardo	罗索,梅达尔多
Roszak,Theodore	罗斯扎克,席奥多
Rot,Dieter	罗特,德里特
Rotella,Mimmo	罗太拉,米莫
Rothko,Mark	罗斯科,马克
Rouault,Geroge	路阿,乔治
Rougerie,Jacques	路格里克,杰克斯
Rousseau,Henri	卢梭,亨利
Roy,Pierre	罗依,皮埃
Rubens,Peter Paul	鲁本斯,彼得·保罗
Rude,Francois	吕德,弗朗索亚
Rudolph,Paul	鲁道夫,保罗
Ruhnau,Rave and von Hausen	鲁脑,雷夫和冯·豪森
Ruisdeal,Jacob van	雷斯达尔,雅各布·冯
Runge,Philipp Otto	朗吉,菲利普·奥托
Ruscha,Edward	鲁沙,爱德华
Russell,Morgan	拉塞尔,莫干
Russolo,Luigi	鲁索罗,卢伊吉
Ryder,Albert P	雷德,艾伯特·P
Ryman,Robert	莱曼,罗伯特

S

Saarinen, Eero	萨里宁,埃洛
Saarinen, Eliel	萨里宁,爱里尔
Safdie, Moshe	萨夫代,莫什
Sage Tanguy, Kay	塞奇·唐吉,凯
St. Gaudens, Augustus	圣高登斯,奥古斯都
Saint-Phalle, Niki de	圣法莱,尼基·德
Samaras, Lucas	萨马拉斯,卢卡斯
Sander, Ludwig	桑德,路德维希
Sant' Elia, Antonio	圣埃利亚,安东尼奥
Santomaso, Giuseppe	圣托马索,朱塞佩
Sargent, John, Singer	萨金特,约翰·辛格
Sato, Takeo	萨托,塔基奥
Saura, Antonio	索拉,安东尼奥
Savinio, Alberto	萨维尼诺,阿尔贝特
Schamberg, Morton L.	香伯格,莫顿·L
Scharoun, Hans	夏隆,汉斯
Schiele, Egon	席尔,厄贡
Schindler, Rudolph	欣德勒,鲁道夫
Schinkel, Karl Friedrich Von	欣克尔,卡尔·弗雷德里赫·冯
Schlemmer, Oskar	施莱莫,奥斯卡　莫
Schmidt, Karl	施米德,卡尔
Schmidt-Rottluff, Karl	施米德—罗特卢夫·卡尔
Schneider, Gerard	施奈德尔,格拉尔德
Schoffer, Nicolas	舍弗尔,尼古拉
Schongauer, Martin	舍恩高尔,马丁
Schuffenecker, Emile	舒芬尼克,埃米尔
Schumacher, Emil	舒马赫尔,埃米尔
Schwitters, Kurt	施威特,库尔特
Scialoja, Toti	夏洛亚,托蒂
Seawright, James	西莱特,詹姆斯
Segal, George	西格尔,乔治
Seguin, Armand	西昆,阿曼德
Seidler, Harry	塞德勒,亨利
Seligmann, Kurt	塞利格曼,库尔特
Serra, Richard	塞拉,理查德
Serrano, Pablo	瑟兰诺,帕布罗
Sert, Jose Luis	塞特,乔斯·路易斯

Serusler, Paul	塞律希埃，保罗
Servranckx, Victor	塞弗兰克斯，维克多
Seurat George	修拉，乔治
Severini, Gino	塞韦里尼. 吉诺
Shahn, Ben	沙恩，本
Shaw, Richard Norman	肖，理查德·诺尔曼
Sheeler, Charles	希勒，查尔斯
Shinn, Evertt	希恩，埃弗特
Shirago, Kuzuo	白发一雄
Sickert, Walter Richard	西克特·沃尔特·理查德
Signac, Paul	西涅克，保罗
Singier, Gustave	辛吉尔，居斯塔夫
Siqueiros, David Alfaro	西奎罗斯，戴维·奥法罗
Sironi. Mario	西罗尼，马里奥
Sisley, Alfred	西斯莱，艾尔弗里德
Skidmore, Owings and Merrill	斯基德莫，奥因斯和梅里尔
Skulason, Thorvaldur	斯库拉森，索瓦尔多
Slevogt, Max	斯勒沃特，马克斯
Sloan, John	斯隆，约翰
Sluter, Claus	斯拉特，克劳斯
Smith, David	史密斯，戴维
Smith, Hamilton	史密斯，哈米尔顿
Smith, Leon Polk	史密斯，利昂·波尔克
Smith Matthew	史密斯，马修
Smith, Richard	史密斯，理查德
Smith, Tony	史密斯，托尼
Smithson. Alison and Peter	史密森，阿里森和彼得
Smithson, Robert	史密森，罗伯特
Soleri, Paolo	索莱里，保罗
Sonnier, Keith	索尼尔，基思
Soto, Jesus Rafael	索托，约苏斯·拉非尔
Soulages, Pierre	苏拉奇，皮埃尔
Soutine, Chaim	苏丁，柴姆
Soyer, Mosesand Raphael	索耶，摩西和拉非尔
Spencer, Niles	斯潘塞，奈尔斯
Spencer, Stanley	斯潘塞，斯坦利
Spoerri, Daniel	斯波里，丹尼尔
Stahly, Francis	斯塔利，弗朗西斯

Stamos, Theodoros	斯塔毛斯. 瑟奥多罗斯
Stankiewicz, Richard	斯坦基威支,理查德
Steen, Jan	斯蒂恩,简
Steer, Philip Wilson	斯蒂尔,菲利普·威尔逊
Stefansson, Jon	斯台方森,琼
Steichen, Edward	施泰肯,爱德华
Steiner, Rudolf	斯坦纳,鲁道夫
Stella, Frank	斯太拉,弗兰克
Stella, Joseph	斯太拉,约瑟夫
Stieglitz, Alfred	斯谛格利茨,阿尔弗雷德
Still, Clyfford	斯蒂尔,克里福德
Stirling, James	史特林. 詹姆士
Stone, Edward D.	斯东,爱德华·D
Storrs, John	斯托尔斯,约翰
Sullivan, Louis	沙利文,路易斯
Sutherland, Graham	萨瑟兰,格拉罕
T	
Taruber-Arp, Sophie	托伊伯一阿普,索菲
Takis	塔基斯
Tamayo, Rufino	塔玛约,拉菲诺
Tange, Kenzo	丹下,健三
Tanguy, Yves	唐吉,伊夫
Tapies, Antoni	塔匹斯,安东尼
Tatlin, Vladimir	塔特林,符拉基米尔
Taut, Bruno	托特,布鲁诺
Tchelitchew, Pavel	捷利切夫,帕维尔
Telemaque, Herev	太莱马克,赫维
Terragni Giuseppe	泰拉吉尼,朱塞佩
Thiebaud, Wayne	蒂包德,韦恩
Thorn Prikker, Johan	索伦·普里克,约翰
Thorwaldsen, Albert Bertel	索瓦尔森,艾伯特·伯特尔
Tiepolo, Giovanni Battista	太波罗,乔万尼·巴蒂斯塔
Tiffany, Louis Comfort	路易斯·康夫特
Tilson, Joe	蒂尔森,乔
Tinguely, Jean	廷古莱.让
Titian	提香
Tobey, Mark	托比,马克
Tomlin, Bradley Walker	汤姆林,布雷德利,沃尔克

Toorop,Jan	图罗普,简
Torres-Garcia,Joaquin	托里斯—加西亚,约金
Tosi,Arturo	托西,阿尔图罗
Toulouse-Lautrec,Henri de	图鲁兹—劳特累克,亨利·德
Trova,Ernest	特罗瓦,欧内斯特
Tryggvadottir,Nina	特莱格瓦多蒂尔,尼纳
Tucker,William	塔克,威廉
Turcato,Giulio	图尔托卡,朱利奥
Turnbull,William	特恩布尔,威廉
Turner,Joseph Mallord William	透纳,约瑟夫·玛洛德·威廉
Tworkov,Jack	特沃柯夫,杰克
U	
Uccello,Paolo	乌切罗,保罗
Uecker,Gunther	尤克,冈瑟
Uhlmann,Hans	乌尔曼,汉斯
Ultvedt,Per Olof	乌尔特维茨,波,奥尔夫
Utrillo,Maurice	郁特里罗,摩里斯
Utzon Joern	伍重,约恩
V	
Valadon,Suzanne	瓦拉东,苏珊
Vallotton,Felix	瓦洛通,费利克斯
Valtat,Louis	瓦尔托,路易
Van der Leck,Bart	凡·德·列克,巴特
Van der Weyden,Rogier	凡·德·韦顿,罗杰
Van de Velde,Henry	凡·德·维尔德,亨利
Van Doesburg,Theo	凡·杜斯堡,瑟奥
Van Dongen,Kees	凡·东根,基斯
Van Eesteren,Cor	凡·依斯特恩,考尔
Van Eyck,Aldo	凡·艾克,奥尔多
Van Eyck,Jan	凡·艾克,简
Van Goghh,Theo	梵·高,瑟奥
Van Gogh,Vincent	梵·高,文生
Van Hoeydonk,Paul	凡·保罗
Van Rysselberghe,Theo	瑟奥
Vant' Hoff,Robert	万特·霍夫,罗伯特
Vantongerloo,Georges	万同格罗,乔治
Van Velde,Bram	凡·维尔德,布拉姆
Vasarely,Victor	瓦萨莱利,维克多

Vedova, Emilio	维多瓦,埃米利奥
Vega, Jorge de La	维尔,乔治·德·拉
Velazguez, Diego	委拉斯贵支,代戈
Vermeer van Delft, Jan	沃米尔·凡·德尔夫,简
Veronese, Paol	保罗
Vicente, Esteban	文森特,埃斯特本
Vieira da Silva, Maria Elena	维艾拉·达·西尔娃,玛丽亚·埃伦娜
Villanueva, Carlos Raul	维拉努瓦,卡洛斯·劳尔
Villar, Francisco de	维拉,弗朗西斯科·德
Villegle, Jacques de la	维格尔,雅克·德·拉
Villon, Jacques	维龙,雅克
Viollet-le-Duc, Eugene Emmanuel	维奥一莱一丢,尤金·埃曼纽
Vitellozzi Annibale	维泰洛齐,安尼巴莱
Vivin, Louis	维文,路易
Vlaminck, Maurice de	弗拉芒克,摩里斯·德
Von Stuck, Franz	冯·斯图克,弗朗兹
Vordemberge-Gildewart, Friedrich	沃德姆堡一吉尔德瓦特,弗里德里赫
Voyse, Charles F.	沃伊齐,查尔斯·F
Vrubel, Mikhail	夫卢贝尔,米哈依尔
Vuillard, Edouard	维雅,爱德华
W	
Wachsmann, Conrad	瓦克斯曼,康拉德
Wadsworth, Edward	沃兹沃恩,爱德华
Wagner, Otto	瓦格纳,奥托
Warhol, Andy	沃霍尔,安迪
Watteau, Autoine	华托,安东尼
Webb, Philip	韦布,菲利普
Weber, Max	韦伯,马克斯
Wegman, William	韦格曼,威廉
Werner, Theodore	维尔内尔,瑟奥多尔
Werve, Claus de	沃弗,克劳·德
Wesley, John	韦斯利,约翰
Wesselmann, Tom	韦塞尔曼,汤姆
Whistler, James	惠斯勒,詹姆士
White, Stanford	怀特,斯坦福
Wiene, Robert	威恩,罗伯特
Wilfred, Thomas	威尔弗雷德,托玛斯
Williams, Emmett	威廉斯,埃米特

Williams, Neil	威廉，尼尔
Wilson, Hugh	威尔逊，休
Wimmenauer, Szabo, Kasper and Meyer	韦门诺尔，扎伯，卡斯波和梅耶尔
Winter, Fritz	文特，弗里茨
Wolfson, Sidney	沃尔夫森，西德尼
Wols (A. O. Wolfgang Schulze)	沃尔斯(A. O. 沃尔夫冈·舒尔茨)
Wood, Grant	伍德，格兰特
Woods, Shadrach	伍兹，夏德拉克
Wotruba, Fritz	沃特拉巴，弗利兹
Wright, Frank Lloyd	莱特，弗兰克·劳埃德
Wyeth, Andrew	韦恩，安德鲁
X	
Xceron, Jean	克色龙，简
Y	
Yamasaki, Minoru	山琦实
Youngerman, Jack	杨格曼，杰克
Yunkers, Adja	荣克尔斯，埃德加
Z	
Zadkine, Ossip	扎德金，奥西普
Zao-Wou-ki	赵无极
Zehrfuss, Bernard	泽尔福斯，伯纳德
Zox, Larry	佐克斯，拉里